دونالد ستابلز

السينما الأمريكية

ترجمة

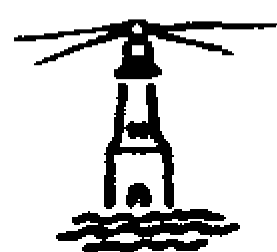
نور الدين الزرارى

دار المعارف

السينما الأمريكية

السينما الأمريكية

تحرير : دونالد . ا . ستابلز
ترجمة : نور الدين الزرارى



دار المعارف

the American Cinema

Edited by

Donald E. Staples

Voice of America **Forum Series**

1973

الناشر : دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل القاهرة ج . م ع .

مقدمة

كان الغرض من هذه السلسلة من المحاضرات والأحاديث تقديمها إلى المستمعين الأجانب عن طريق إذاعتها ضمن برامج فيما وراء البحار من راديو صوت أمريكا ، حتى يتسنى لهؤلاء المستمعين أن يكيفوا أنفسهم حسب تفكير بعض أصحاب العقول التي انعكست على السينما الأمريكية ، ماضيها وحاضرها . إن لكل واحد من أصحاب هذه العقول مكانه المرموق فى دراسة السينما أو الإنتاج .

أولا : إن كل واحد من هؤلاء الذين ساهموا فى السينما الأمريكية سواء كان أستاذاً أو أمين متحف أو أمين أرشيف أو ناقدًا ، قد طلب إليه أن يستجيب إلى موضوع ذى أهمية خاصة . ولقد جرى ترتيب هذه المساهمات حسب نظام تاريخى مع مراعاة تقاربها بعضها إلى بعض بطريقة ممتعة حتى يتسنى تقديم عرض عام للسينما الأمريكية .

وثانياً : تم إدراج أربعة أحاديث مع أربعة من مشاهير العاملين فى حقل السينما فى هذه السلسلة بغية تبيان « صوت هوليوود » التى كان لها الفضل فى تأسيس السينما الأمريكية ، ولقد اشترك فى هذه البرامج كل من ليليان جيش وفرانك كابرا وروين ماموليان ودون سيجل الذين شاركوا عن طيب خاطر فى هذه البرامج وأذكوا مشاعر الشوق والحنين إلى ماضى هذا الموضوع وأضفوْا عليه شيئًا من الرونق واللذة الفنية .

وإلى جانب ذلك ، يجب ألا يفوتنا أن نشير إلى أن كثيراً من أساتذة السينما

الأمريكية الذين أسهموا فى هذا المشروع هم أيضًا من صانعى الأفلام ذوى الخبرة والمعرفة الشخصية والعملية بهذا العمل وبهذه المهنة المتعلقة بإنتاج الصور المتحركة .

وقبيل بث هذه السلسلة على جناح الأثير على الموجات القصيرة من محطة إذاعة صوت أمريكا ، أتيحت لى الفرصة للسفر مع بعض الأفلام الأمريكية إلى أيسلندة ومالطة وتونس وأسبانيا وإلقاء محاضرات . وقد تمت هذه الجولة الإعلامية تحت رعاية وكالة الإعلام الأمريكية . وكم كانت دهشتى حينما اكتشفت مع كل عرض لفيلم من الأفلام وإلقاء محاضرتى ، مدى اهتمام الجماهير ، شبابًا وشيبًا ، بالأفلام الأمريكية ، وقد تبينت من أسئلتهم فيما بعد أن كثيرًا من الأشخاص الحادى الذكاء ، فى شتى بقاع العالم مهتمون إلى حد كبير بتاريخ الأفلام الأمريكية ونظريتها والنواحى الجمالية لهذه الأفلام .

ولم تكن غرابة جمهرة الناس الذين توافدوا على ندوات عرض الأفلام والمحاضرات ، أقل من غرابتى ودهشتى حينما علموا أن الأمريكيين يأخذون العمل السينمائى عندنا مأخذ الجد وأنهم يدرسون فى الجامعات ويحصلون على درجات جامعية فى الدراسات السينمائية ، وقد تبينت فى أثناء المناقشات مع هذه الجماهير أن جميع من شهدوا الأفلام والمحاضرات يوافقون على أن هذا العمل يستحق مثل هذه الدراسة ، وتمنى الكثيرون منهم لو أن مناهج دراسية من هذا القبيل تتاح لهم محليًا على أنه كان ثمة إجماع بينهم على أن تنظيم منهج دراسى سينمائى قد يكون هدفاً بعيد المنال بالنسبة لجامعاتهم . إننى لوطيد الأمل فى أن يساعد هذا الكتاب على تبيان درجة جديتنا وعمق التزامنا « بالفن الثامن .. وأكثر الفنون حيوية » ألا وهو السينما .

إن السينما بالنسبة لنا تتجاوز حدود الأفلام الترويحية ، وهذا هو السبب للاهتمام الخاص الذى نبديه بالأفلام التعليمية ، وكذلك للعمل الطليعى الرائد ، والأفلام الثقافية والأفلام الإخبارية .. إن هذه كلها جزء من السينما الأمريكية .

إننا نرجو هؤلاء الذين لم تتح لهم الفرصة لمعرفة هذه الأفكار عن طريق الاستماع إليها عبر الأثير ، أن تكون ذات فائدة لهم فى جمعها فى كتاب وأن تكون نتيجة ذلك تفهماً واستحساناً وتقديرًا أفضل للأفلام الأمريكية وكذلك معرفة بتاريخها . إن السينما الأمريكية هى عملنا وهى حبنا ، وكم نتمنى أن يكون العمل السينمائى هكذا بالنسبة إليكم .

دونالد ا . ستابلز

جامعة نيويورك



(دكتور دونالد ا . ستابلز أستاذ السينما فى قسم الدراسات السينمائية بجامعة نيويورك وهو مهتم بصفة خاصة بتاريخ الصور المتحركة ونقدها وأساليب الإنتاج الفنية . وهو منسق هذه السلسلة (واشترك مع د . هكتور كيورى) فى نشر كتاب (مواجهة الفيلم) .

١ نظرة على السينما الأمريكية

بقلم : دونالد ا . ستابلز

يبلغ عمر السينما الأمريكية الآن أكثر من ٧٥ عامًا ، على أن عمرها فى الواقع مرهون بالوقت الذى بدأت فيه بإحصاء السنين وعدها . إن التاريخ السينمائى يجب أن يتحدد ببدء الصور المتحركة ، ولكننا مازلنا نمضى فى الجدل حول ما إذا كان مجرد اختراعها يعتبر إيذانًا بالبداية ، أو ما إذا كان عرض إنتاج هذه الصناعة على الملأ هو الذى يعتبر البداية .

وإذا اعتبرنا العرض العام هو اليوم الذى بدأت فيه صناعة الصور المتحركة فهل هذا اليوم هو الذى بدأت فيه المشاهدة الفردية للصور المتحركة بواسطة الآلات الفردية التى كان المرء يشاهد الصور المتحركة بواسطة النظر من فتحة كالآلات من طراز (كينتو سكوب) التى اخترعها طوماس أديسون ، أو هل هو اليوم الذى بدأ فيه عرض الأفلام للنظارة على الشاشة الكبيرة ؟ على أن خمسة وسبعين عاماً تعتبر فترة قصيرة لكى يتطور خلالها فن من الفنون ثم العكوف على تقييمه ، وعلى أية حال فإننا سنحاول فى هذه السلسلة أن نفحص هذا الفن الشعبى الذى يسمى بالسينما والفيلم والصور المتحركة وصناعة السينما وما إلى ذلك إننا سنفحصها كشكل من أشكال الفنون الأمريكية الذى

تأسس وتطور فى الولايات المتحدة وكان له أثره على أفلام الأمم الأخرى وتأثر هو بالتالى بأفلام هذه الدول .

إن تاريخ أى فن من الفنون يجب أن يكتب من بعد ، أما بالنسبة للسينما فإن المسافة ضئيلة ، ومن ثم فإننا بحاجة إلى أن يكون اهتمامنا بفن الفيلم المعاصر بقدر اهتمامنا بفن الأفلام القديمة ، لأنه مازال وسيلة فنية نامية ويبنى عمل أى منها على أساس الأعمال السابقة ، وكل مخرج من المخرجين يتعلم من الأعمال الماضية .

يعتبر دافيد وارك جريفيث أعظم المخرجين الرواد فى تاريخ الفيلم الأمريكى الذى لم يتأثر بأحد وإنما كان له طابعه الخاص فى الوقت الذى كان فيه اسم أديسون وهوليوود مجرد كلمات تعبر عن آلات مقصور استخدامها على المنازل . ومع أن الكاميرا وآلة العرض السينمائى « البروجكتور » والفيلم ، كما نعرفها اليوم قد جرى اختراعها فى شتى بقاع العالم فى وقت واحد ، أى فى نهاية القرن الماضى إلا أنه أخذ يجرى سلسلة متواصلة من التجارب حتى وعى وسيلة الأفلام وعيًا تاما كما فهم جمهور السينما . ويستشهد جريفيث فى هذا المقام بقول والت ويتمان الشاعر الأمريكى : « لكى يكون عندنا شعراء عظام ، فإنه يجب أن يكون لدينا جمهور عظيم من قراء الشعر » ويقول « لكى يكون لدينا أفلام عظيمة وصانعو أفلام عظام فإنه لابد أن تكون لدينا جمهور عظيم من رواد السينما ، ونحن فى الولايات المتحدة لم نبدأ فى أن تكون لدينا جماهير كبيرة من رواد السينما إلا فى السبعينيات ، وقد تكون هذه الجماهير أقل مما كانت فى الماضى ، ولكنها تعتبر الآن بمثابة جماهير من أطفال التليفزيون » ، لأنها ولدت فى عصر التليفزيون « وأخذت تكبر ويمتد بها العمر فى الوقت الذى فيه أصبحت شاشة التليفزيون تعتبر من وسائل الترويح عندها ، ولكن ما أن تلبث هذه الجماهير أن تبلغ سن البلوغ حتى تنصرف عن الشاشة الصغيرة وتتجه إلى السينما .

إن الأفلام التليفزيونية التجارية التى تمثل فى أفلام إعلانية تتراوح بين ٣٠ ثانية

ودقيقة واحدة قد فازت بجوائز فى العالم كشكل متطور من أشكال الفن السينمائى . وقد اجتذبت هذه الأفلام الإعلانية التجارية أعدادًا كبيرة من الأطفال . وجدير بالذكر أن هؤلاء الأطفال ، كما يقول أولياء أمورهم ، يركنون إلى الهدوء والسكينة فى أثناء عرض هذه الأفلام الدعائية ثم لا يلبثون أن يعادوا إلى لعبهم وصخبهم بعد أن ينتهى عرض هذه الأفلام ويبدأ عرض البرامج العادية . ومع تقدم الأطفال فى السن ، تطول مدة انتباههم إلى البرامج التليفزيونية ويصبحون قادرين على مشاهدة البرامج التى تتراوح مدة عرضها بين ثلاثين دقيقة وساعة واحدة ، ويقدر الوقت الذى يقضيه الطفل الأمريكى العادى فى مشاهدة البرامج والأفلام التليفزيونية نفس الوقت الذى يقضيه فى الفصول الدراسية فى المدرسة . وهكذا فإنه يصبح مهيئًا إلى حد كبير لاكتساب وعى سينمائى حينما يبلغ سن النضوج ويصبح قادرًا على ملاحقة الصورة ومفهومها والغرض منها والصلة بين الصوت والصورة والكيان السينمائى . وعندئذ يصبح من رواد السينما فى الولايات المتحدة .

لقد أدى ازدياد الوعى السينمائى عند الشباب إلى وجود جماهير جديدة أقل عددًا ولكن أكبر تفهمًا للأفلام السينمائية وأعلى مستوى ... جماهير تطالب بأفلام معاصرة أفضل وبشكل وأسلوب يكون كاملاً فنيًّا ومقبولاً جماليًّا وفكريًّا وذات موضوع معاصر تتفق والحاضر. كان أرنولد هوسر ، المؤرخ الفنى الأمريكى أول من تنبأ بهذا التطور منذ أكثر من ثلاثين عاماً حينما قال إن فنا يمكن أن يكون فنا جماعيًّا ، ولكن كلما يمتد العمر بالفن ، يزداد أهل الثقة والنقاد الذين هم على علم بمراحل الفن الأولى تفهمًا وتقديرًا له يصل بفهمهم إلى حدود الكمال . ولاشك فى أن التليفزيون يساعد على خلق هؤلاء الخبراء والنقاد الفنيين ذلك لأن الأفلام القديمة تعرض على المشاهد الصغير والأمريكيين الذين يجدون أمامهم أفلاماً عديدة يختارون منها ما يشاءون لكى تعرض عليهم فى ليلة بعينها . ومن ثم فإنه يمتع ناظريه وهو فى منزله بمشاهدة النجوم السابقين

وعمل المخرجين القدماء ، وإن هذا يحدث عادة قبل سنوات كثيرة من حلول الوقت الذى يسمح فيه للصغير بالحرية الكاملة للخروج من المنزل بمفرده إلى دارٍ للسينما . ويجب ألاَّ يغرب عن البال هنا أن أفلام هوليوود الموحدة التى تعرض على شاشات التليفزيون الأمريكى يتخللها عرض رسائل إعلانية تجارية كل ١٠ أو ١٥ دقيقة وأن كثيرًا من نسخ الفيلم قد يتم تعديلها إلى وحدات تبلغ مدة عرضها ثلاثين دقيقة . ومع ذلك فإن جوهر الفيلم الأصلى متاح ويمكن تقييمه واستحسانه .

وإلى جانب توافر أفلام هوليوود فى التليفزيون والأعداد الكثيرة من الأفلام التى أعدت خصيصًا للتليفزيون ، يتعلم كثير من تلاميذ المدارس الصغار فهم الصور المتحركة فى مناهجهم الدراسية . ويزداد عدد المدارس الابتدائية والثانوية فى الولايات المتحدة سنة بعد سنة التى تفتح مناهج سينمائية يشهد خلالها الطلاب أفلاماً ويمارسون تجارب عملية بما فى ذلك رؤية الأفلام ، ويستمعون إلى محاضرات ويشتركون فى المناقشات فى الفصول الدراسية . ويتولى المدرسون شرح الأفلام ثم بحثها مع الطلاب ، إن هذه المناهج الخاصة فى تقييم الفيلم أو دراسته كما تدعى أحيانا ، توجد عادة فى أقسام اللغة الإنجليزية أو أقسام الآداب فى المدارس ، وهى فى بعض الحالات تكون زائدة على المناهج الدراسية ويجرى تنفيذها بعد الأنشطة المدرسية . ويزداد عدد هذه المناهج سنويًا ، وفى حين أن المناهج الأولى يتولى مدرسون الاضطلاع بتدريسها ، وخاصة المدرسون المهتمون بالسينما ولم يتلقوا أى تدريب فى الدراسة السينمائية ، فإن كثيراً من المدرسين اليوم قد تلقوا تدريباتهم فى الكلية والجامعة فى الدراسات السينمائية ، وتتراوح هذه الدراسات من منهجين سينمائيين إلى مستوى درجات المعيدين والدرجات المتقدمة فى الدراسات السينمائية وحينما يصبح الطلبة المدرسون السينمائيون المدربون هم جماهير رواد السينما الكبيرة فى الغد فإن مستوى التقييم للنظارة العاديين سيتحسن إلى حد كبير . إلى جانب ذلك فإن التعليم المستمر فى الدراسة السينمائية كشكل فنى معاصر

سيدعم الجماهير الجديدة وتصبح هى الجماهير العظيمة التى تمناها د . و . جريفيت .

ينشأ المشاهد فى الولايات المتحدة اليوم مع تراث من تاريخ السينما الأمريكية هو تراثه ، ويكون اسم أديسون وهوليوود جزءًا من الحياة المنزلية . ومع أن الكاميرا وآلة العرض (البروجكتور) والفيلم التى نعرفها اليوم قد اخترعت فى شتى بقاع العالم فى وقت واحد عند نهاية القرن الماضى فإن طوماس ألفا أديسون يعتبر بالنسبة للغالبية العظمى من الشباب الأمريكى أب الصور المتحركة نظرًا لما ساهم به من نصيب غير عادى فى حقل البحث . وكذلك شهرة اختراعاته مثل المصباح المضئ أوالمتوهج والفونوجراف . وثمة مخترعون آخرون لا يلقون حظهم من التقدير أو ربما يغفل أمرهم كلية من وجهة نظر تاريخ الفيلم الأمريكى نظرا لسمعة أديسون الطاغية . حتى مساهمة جورج أيستمان فى تطوير فيلم السيلوليد وتأسيسه لشركة كوداك ، تتلاشى بمقارنتها مع (ساحر مينلوبارك) (ومينلو بارك بولاية نيوجيرسى ، كانت موقعًا لورشة أديسون ومعمله) ، ومن ثم فإنه يبدو طبيعيًا لأطفال الولايات المتحدة إن الرجل المسئول فى بلادهم عن الإنارة وعن موسيقاهم هو أيضاً مسئول عن السينما .

وأهم الأسماء المميزة للصور المتحركة الأمريكية هو « هوليوود » وحتى يومنا هذا الذى اختفت فيه الاستوديوهات الضخمة كما عرفناها والمناطق التى صورت فيها الأفلام قد أصبحت ضواحى تزخر بالمنازل الجديدة أو مواقع لآبار البترول . وفى الوقت الذى تصور فيه الأفلام فى جميع أنحاء العالم ، فإن كلمة « هوليوود » تعيد إلى الذهن صور نجوم السينما وحمامات السباحة وأرض الروعة والجمال الساحر حيث تكون السيادة للخيال وسحر السينما يجعل أى قصة قابلة للتصديق . ومع أننا نعرف أن ما بقى من الاستديوهات الضخمة قد آل إلى شركات كبيرة ذات المصالح الكثيرة إلى جانب اهتمامها بالعمل السينمائى ، ومع أن هذه الشركات تذهب إلى حد بيع معطف كلارك جيبل الواقى من المطر و (شبشب) جودى جارلاند الأحمر اللون فى المزاد العلنى لجمع

المال فإن اسم هوليوود مازال اسما كبيرًا يشمل صناعة السينما كلها فى جميع الأوقات بل إنه يشمل أيضًا المجتمع السينمائى العامل فى صناعة السينما فى لوس أنجيلوس . ومن السخرية أن هوليوود قد أسست أول حركة فى الصناعة السينمائية التى بدأت تنتقل من نيويورك إلى كاليفورنيا ، كانت هروبًا من أديسون وتأثيرات مخترعاته ومحاميه ، فإن مناخ المنطقة وشمسها الساطعة كان مجرد عامل إضافى لانتقال هذه الحركة .

لقد استطاعت هوليوود أن تتطور وتزدهر فى أثناء العقد الثانى من هذا القرن ، ولم تتأثر بالحرب العالمية الأولى كما تأثرت صناعة السينما الأوروبية ، وعلى العكس فإنه فى أثناء هذه الفترة ظهرت مواهب د . و . جريفيث كفنان فى صناعة الأفلام وتفانيه فى صقل فنه ، وفى هذه الفترة ظهرت الومضات الخلاقة لشارل شابلن وبستركيتون فى روائع أفلامهما التى امتازت بالبساطة المطلقة لقد استطاع هذان العملاقان اللذان نبغا على شاشة السينما الأمريكية الصامتة أن يكيفا الدراما المرئية بالنسبة لرجل الشارع الذى قد لا يكون ملما بالقراءة أو الذى ربما لم تتح له الفرصة للذهاب إلى مسرح أو شهود حفلات موسيقية وما إلى ذلك . ومع مرور الوقت عمد هؤلاء الرواد الأوائل من منتجى الأفلام إلى إطالة مدة الفيلم من (بكرة) ذات عشر دقائق إلى (بكرتين) يستغرق عرضهما ٢٠ دقيقة ، وتدرجوا فى صناعة الفيلم إلى أن وصلت مدة عرض الفيلم إلى حوالى ٩٠ دقيقة أو أكثر.

وفى الوقت الذى كان يجرى فيه تطوير الفيلم فى هوليوود ، فإن الجانب العملى من صناعة السينما كان ينمو باستمرار ، وأصبح إنشاء الاستوديوهات الضخمة لشركات (مترو جولدوين ماير وباراماونت وفوكس للقرن العشرين وكولومبيا وإخوان وارنر) جزءًا من كياننا الاقتصادى لأن الأمريكيين راحوا يتوافدون على دور السينما كوسيلة للترويح الجماعى أكثر من مرة فى الأسبوع . وكان الأمريكيون حتى فى فترة الانكماش يجدون بعض النقود للذهاب إلى دور السينما المحلية لينتزعوا أنفسهم من براثن المتاعب

ويلتمسوا الراحة أمام الشاشة الفضية . إن السينما كعمل كبير يعنى فى الغالب ارتباطاً اعتبارياً بين بنوك نيويورك أو بوسطن ومكاتب التوزيع فيهما . وكان هذا يعنى أن المخرجين كانوا يضعون نصب أعينهما بياناً للربح والخسارة ، وكان كل واحد يستهدف شيئاً (أكيداً) ، وهذا الشيء هو فيلم يضمن بيع تذاكر كثيرة . ولكن كان هذا يعنى فى بعض الحالات خسارة فى التجربة والمجازفة .

بدأ النجوم والمخرجون والمصورون الناجحون فى العشرينيات يجدون إغراء فى التوجه إلى هوليوود من الخارج وكان هذا حدثاً طيباً بالنسبة للسينما الأمريكية على العموم لأنه أدى إلى « تطعيم » هوليوود بمواهب جديدة ونظريات مختلفة . ولقد توافد على هوليوود نجوم مثل جريتا جاربو وكارل فروند وفريتز لان وآرنست لوبيتش وكثير جدا غيرهم الذين قدموا من أوروبا فى تلك الأيام الانتقالية للصور المتحركة وتركوا بصماتهم وجزءا من كياناتهم فى هوليوود الأمر الذى جعل فى الإمكان تطور عاصمة السينما على النحو الذى نعرفه الآن . إنها تقع من الناحية الجغرافية فى كاليفورنيا بالولايات المتحدة ، ولكنها فى الواقع تعتبر مجتمعاً متعدد اللغات من القادمين الجدد الذين تعاونوا فيما بينهم لصنع الأفلام السينمائية وانصهروا فى ذلك (المصنع الرائع) . أى هوليوود .

إن إضافة الصوت إلى الصور المتحركة لم يصادف قبولاً فى هوليوود حتى عام ١٩٢٧ ، مع أن أديسون كان قد صنع صوراً متحركة ناطقة قبل نهاية القرن . كانت الحاجة إلى الصوت فى الأفلام ملحة على مدى تاريخ السينما الصامتة لأن المخرجين كانوا دائماً وأبداً يقاطعون انسياب الصور المرئية للفيلم ، لإدخال حوار مكتوب على بطاقات . وكان هذا فى حد ذاته يعتبر تدخلاً كتدخل الإعلانات التليفزيونية اليوم فى أفلام الدراما التى تعرض على شاشة التليفزيون . وليس ثمة شك فى أن هناك بعض النقاد الذين يقولون إن الفيلم الصامت يعتبر تأليهاً للفن السينمائى . ومع ذلك فإن الصوت كان بعداً من أبعاد الفن السينمائى الذى لا يمكن نكرانه .

لم يمض وقت طويل حتى اكتسبت الشاشة صوتاً للتكلم بواسطة (التراك الصوتى) أى التعقب الصوتى حيث كان يجرى فرض ما يجب أن يقال على الشاشة وما ينبغى أن يجرى النطق به وما الذى ينبغى عليها أن تتكلمه وما الذى يمكن عرضه أو الذى لا يمكن عرضه . إن (الشفرة) كما كان يقال عنها ، قد فرضتها هيئة ذاتية التنظيم ، وهذه الهيئة مؤلفة من منتجى الصور المتحركة والموزعين فى أمريكا .. لقد كانت بمثابة مجموعة من (اللاءات) أو (المحظورات) الأدبية التى فرضت قيداً على حرية السينما ، وفى الوقت نفسه أضفت عليها حماية ضد اللوائح الحكومية ، لم يعد رجال العصابات ورعاة البقر السينمائيون بقادرين على التكلم بما يحلو لهم ، ولم يكن من الممكن السماح بمشهد حب أو مذبحة موضحة كل التوضيح . وهى مثلها كمثل الراديو الدرامى فى تلك الفترة حيث كان الكثير يترك للخيال . لكن بالرغم من هذه القيود نجح المخرجون الخياليون فى مواصلة إخراج الأفلام المؤثرة التى عززت من سمعتهم وشهرتهم واستمر الاعتراف بالسينما كوسيلة ترويحية .

كانت هذه هى فترة (مسرحية) و (أدبية) فى تاريخ هوليوود والسينما الأمريكية ، وقد تطلبت إضافة الحوار انتقال الممثلين المسرحيين والكتاب والمخرجين من برودواى إلى هوليوود ، وأدت هذه الحركة إلى ظهور صفوة من الروائيين وكتاب القصة القصيرة وانتقالهم إلى هوليوود لكى يضعوا القصص الجديدة التى تتفق والمواهب الجديدة . عندما استوردت هوليوود المواهب من الخارج كما حدث فى الماضى ، فإنها استوردت هذه المرة شخصيات متنوعة ومتباينة من مدينة نيويورك مثل فردأستير وإخوان ماركس وجورج كوكروف وسكوت فيتزجيرالد وأن إضافة الدماء الجديدة هذه أعطت الشاشة نمطاً جديدًا من الديناميكية الذى أقام الدليل على سلامته التامة وفائدته لهوليوود غير أن ذلك كان مصحوبًا بشىء من التأرجح والاهتزاز فى أول الأمر . إن هذا الانتقال من المسرح « الفودفيلى الهزلى » أو مسرح برودواى لم يكن طريقاً سهلاً على

الدوام ، ذلك لأن الأمركان يحتاج إلى قدر كبير جدًّا من الاختبار والتجارب فى الأيام الأولى ، إلى أن تأكدت الغلبة للشاشة وسادت سيطرتها الرؤية بفضل هذه المواهب التى سبق أن حصلت على تدريبها فى المسرح .

يعتبر عام ١٩٤١ أحياناً نقطة تحول فى تاريخ السينما الأمريكية ، فقد شهدت هوليوود إذ ذاك ظهور اثنين من عمالقة المخرجين الأمريكيين المحليين بعرض فيلم المواطن « كين » لاورسون ويلز « والصقر المالطى » لجون هوستون . كان ويلز وهوستون مقدراً لهما أن يصبحا أشهر المخرجين « جوابى الآفاق » فهما اللذان جابا الكرة الأرضية يضعان الأفلام ويحاولان عبثًا التخلص من نظام هليوود وأسلوبها .

ولقد شهدت سنوات الحرب تحولاً فى الفيلم الأمريكى . وللمرة الثانية كما حدث فى الحرب العالمية الأولى ، لم تتأثر صناعة السينما نفسها تأثرًا ماديًّا وكانت قادرة على الاستمرار بدون الحاجة إلى إعادة بناء نفسها كما فعلت صناعة السينما فى بعض البلاد الأوروبية بعد الحرب . إن السينما الأمريكية استفادت إلى حد كبير لأن الحكومة تولت تدريب مئات من المصورين المقاتلين والمحررين السينمائيين الذين عادوا إلى الوطن بعد أن وضعت الحرب أوزارها وأرادوا الاستمرار فى مهنتهم . ولقد دخل كثير منهم صناعة الصور المتحركة . لم يكن من السهل على صناعة السينما أن تستوعب جميع المهنيين الذين كانوا قد تدربوا فى حقول الصور المتحركة فى القوات المسلحة . ومع ذلك فإن كثيرًا من هؤلاء الذين واصلوا العمل فى حقل الصور المتحركة عملوا فى المجالات المتطورة الجديدة للأفلام التعليمية والثقافية والعملية والعلمية . وقد أتاح ذلك وظائف جديدة وأدى إلى قيام صناعة جديدة واسعة النطاق ما لبثت أن أصبحت أكبر من صناعة السينما فى هوليوود . وإلى جانب ذلك ، استفادت السينما الأمريكية من تغير وجهات نظر كتاب هوليوود ومخرجيها أثناء سنوات الحرب حينما عمل كثير منهم فى تصوير الأفلام لحساب القوات المسلحة . لقد تعلم هؤلاء كيف يستخدمون الأساليب

الفنية فى إعداد الأفلام الثقافية وكيف يعملون مع مجموعات صغيرة باستخدام كاميرات يدوية وهم على مسافة من موقع الأحداث ، وبذلك اكتسبوا خبرة وعادوا بنظرة تقديرية واقعية للأبعاد أفضل مما كان لديهم على المسارح التصويرية الصوتية فى هوليوود . وبالإضافة إلى ذلك أصبح لديهم وعى اجتماعى وإدراك سياسى لم يكن أى منهما معروفا فى هوليوود قبل الحرب » ولهذا عكست الأفلام التى أعدت فى أعقاب ذلك هذا التطور الجديد والتكنيك الذى اكتسبوه .

ولعل أهم عامل مؤثر على السينما الأمريكية فى السنوات الأخيرة هو دخول التليفزيون إلى المنازل الأمريكية فى أواخر الأربعينيات وانتشار قبوله فى أوائل الخمسينيات . لقد كانت هذه التجربة أكثر التجارب إضرارًا بهوليوود القديمة وأكثرها ليبرالية لمنتج الأفلام الفردى . بدأت جماهير السينما الأمريكية تنصرف تدريجيًّا عن السينما وتؤثر البقاء فى المنزل لتشاهد العروض على الشاشة الصغيرة من دراما ومتنوعات وأفلام إعلامية . ولقد ردت هوليوود على هذا التحدى ببعد جديد ، أى الشاشة العريضة . وقد شاع القول فى هوليوود بأن السينما الآن أفضل من ذى قبل ولكن فى الحقيقة كانت أكبر . إن جميع هذه العمليات الجديدة - السينما سكوب والسيناراما وتود ا و والفستافيجين - قد وسعت جوانب الإطار بغية توسيع مجال الرؤية عند المشاهد حتى تشمل جميع دائرة بصره ، وهذا أمر مرهون بالمكان الذى يجلس فيه فى القاعة .

كان تحرير صانع الفيلم بطيئاً وأحيانًا مثبطًا للهمم . وقد بدأت السينما وكأنها آخذة فى الاختفاء والانقراض . وأخذت دور السينما الكبرى فى المدن والبلدان الصغيرة فى طول البلاد وعرضها تغلق أبوابها ، أما الدور التى كانت فى الضواحى فكانت تُحوَّل إلى أسواق كبيرة (سوبرماركت) أو أزقة يتردد فى جنباتها نباح الكلاب . على أن النتيجة هى أن صانع الفيلم لم يعد عليه التجاوب مع الذوق العادى لعائلة بأكملها أو الاستسلام له ، ولم يكن يتيسر له أن يقدم أفلاماً لإشباع الرغبات المتوسطة لجماهير

السينما الأمريكية . فقد عمد إلى إنتاج أفلام متخصصة وإن كان بعضها يتسم بالغرابة . إن الميلودراما المشتركة بين حياة الرجال التى كان الجمهور يتشوق إليها قد انتقلت إلى التليفزيون . ولم تعد مسئولية واقعية « الباب الثانى » مطلوبة من صانع الفيلم .

لقد كان التخلص من ضرورة تصوير العالم الحقيقى كما تراه عينا كل إنسان هدف الوسيلة بعد الوسيلة منذ عام ١٨٣٩ وكانت النتيجة تحرير الفنان لكى يخلق ويبدع فى إطار رؤيته الخاصة ومن خلال هذه الرؤية . ومع اختراع التصوير فى عام ١٨٣٩ حرر داجير ونيبسى الرسم من مهمة تصوير منزل رجل أو أقاربه بالطريقة التى تبدو للرسام . وعند بداية القرن استطاعت الصور المتحركة أن تعفى المسرح من مسئولية صنع الميلودراما الواقعية حول العائلة المجاورة وعرضها فى كل قرية وبلدة فى أمريكا . وهكذا أصبح فى استطاعة المسرح أن يركز على المشاهدات الشخصية للعالم . والآن أعفى التليفزيون السينما من تفشى هذه المهمة الضرورية .

إن ستانلى كوبريك وآرثر بن ومايك نيكولز من صانعى الأفلام الذين مازال ينبغى عليهم أن يجدوا ردا على انخفاض البيع فى شباك التذاكر ولكنهم لم يعودوا يشعرون بالحاجة إلى انتاج أفلام للأمريكى العادى ، فهو مقتنع بالبقاء فى منزله يشاهد البرامج التليفزيونية ، أما صغاره فقد يعودون إلى السينما بعد أن يشتد عودهم .

ولقد أدت الحرية التى تحققت فى مضمار إنتاج الأفلام الأمريكية اليوم إلى قيام مشكلة تنظيمية . فقد وضع اتحاد الصور المتحركة نظاماً لتقييم الصور المتحركة الأمريكية لحماية صناعة السينما من احتمال وضع لوائح حكومية قد يطالب بها أشخاص يرون أن حرية الأفلام المعاصرة بالسماح بمشاهد على الشاشات فى الولايات المتحدة قد يكون لها أثر سيئ على أطفالهم . وهكذا فإن لدينا الآن أفلاماً مصنفة بدرجة « ج » المسموح للجماهير عامة بمشاهدتها وأفلام « ج ب » G . P المباحة أيضًا للجماهير عامة مع اقتراحات بأن تكون مسألة مشاهدتها بتوجيه من أولويات الأمور . وهناك أفلام

مقوّمة بدرجة « ر R » تحظر مشاهدتها على الصبيان دون السادسة عشرة من العمر مالم يكونوا بصحبة والديهم أو أولياء أمورهم . وتحدد بعض الولايات هذا السن بـ ١٧ أو ١٨ عاماً . وأخيراً هناك الأفلام المقوّمة بدرجة « إكس × » التى يحظر على الأطفال مشاهدتها فى أى ظرف من الظروف . ولكن نظام التصنيف لم يؤد ، على ما يبدو ، إلى تقييد صانع الأفلام الخلاق وإن كان شباك التذاكر للأفلام المصنفة (إكس) أقل من معدل مبيعات شباك الأفلام الأخرى . وهناك أشخاص كثيرون من أعضاء الكونجرس وحتى من عامة الشعب يقولون علنًا إن عمليات التصنيف ليست مجدية ويجب إلغاؤها أو العمل على وضع نظام أفضل .

لقد بدأت السينما الأمركية فى السبعينيات ولديها تراث سينمائى راسخ لكى تضيف إليه وتبنى عليه مع حرية كبيرة للتعبير لكتاب القصص السينمائية والمخرجين وهيئة ممتازة من المهنيين السينمائيين وتكنولوجيا ممتازة من مهمات وعمليات وجمهور سينمائى متقدم الذى استجاب أخيراً لدعوة د . و . جريفيث الجماهير سينمائية كبيرة . لقد بدأت نهضة السينما الأمريكية ، والزمن وحده كفيل بأن يخبرنا كيف سنصير .

إن هذه السلسلة لمنبر صوت أمريكا الإذاعى التى تتناول موضوع السينما الأمريكية ستلقى نظرة على تاريخ الفيلم الأمريكى بواسطة عيون عشرين من أساتذة السينما الأمريكيين لأن كل واحد منهم يركز على ناحية ممثلة للسينما الأمريكية بشىء من التفصيل والإسهاب . إن بعض هؤلاء الثقات سيقدمون أجزاءً قصيرة من كتب شهيرة وضعوها أو أوراقا قدموها إلى مؤتمرات وطنية ودولية لأساتذة السينما . وأن هؤلاء جميعًا أساتذة بارزون فى الجامعات الأمريكية ، ويعمد بعضهم هنا ، أى فى هذا الكتاب إلى إعادة المحاضرات الهامة التى سبق أن ألقوها أمام طلابهم . على أن الجانب الأكبر من هذه المحاضرات الواردة فى هذه السلسلة قد كُتب خصيصًا للسلسلة التى يزيد من جاذبيتها عدد قليل من الأحاديث الخاصة التى أجريت مع نجوم هوليوود .

ونظراً لأن تاريخ الفيلم الأمريكى أبدى اهتماماً بالأفلام غير الهوليوودية فإن عددًا قليلاً من المحاضرات تركز على حركة الأفلام الثقافية فى الولايات المتحدة أو على موضوع التعليم على الشاشة . وتتناول السلسلة أيضًا استخدام الصور المتحركة الأمريكية من جانب الحكومة الأمريكية وحفظ تراث الفيلم الأمريكى .

وجدير بالذكر أن الفيلم الأمريكى كان له أثره على كثير من الصناعات السينمائية الوطنية فى الخارج ، كما تأثرت السينما فى الولايات المتحدة بأفلام البلاد الأخرى . إن المؤشرات الرئيسية فى هذا التبادل المزدوج تبحثها هذه السلسلة أيضًا لأن السينما تعتبر فنا دوليًّا يشمل الكرة الأرضية بأسرها .

وتنتهى هذه السلسلة بحديث عن النقد السينمائى ونظرة إلى مستقبل هذا الفن . والمرجو أن يساعد النقد السينمائى البناء على رفع المستوى السينمائى عامة . وأخيرًا ، فإن التنبؤ بالمستقبل على أساس دلالات الماضى قد يساعد حتى مشاهد الأفلام العرضى ، أى غير المنتظم ، على تفهم أفضل للصور المتحركة المعاصرة ويرى إلى أين تتجه سينما المستقبل ويهيئ نفسه لكى يتبوأ مكانه فى وسط المسرح السينمائى كواحد من جيل جديد من رواد السينما .



دكتور ريموند فيلدنج أستاذ المواصلات فى قسم الراديو والتليفزيون والأفلام فى جامعة « تمبل » ومؤلف كتب عديدة وكاتب مقالات عن تكنولوجيا الفيلم وإنتاجه وتاريخه ، وآخر مؤلفاته كتاب بعنوان « تاريخ الصور المتحركة الأمريكية والأفلام الإخبارية » .. الناشر ، مطبعة جامعة أوكلاهوما .

٢

رحلات هيل :
المغالاة فى الواقعية فى الصور المتحركة قبل عام ١٩١٠

بقلم : ريموند فيلدنج

لقد مرت الصور المتحركة عبر تاريخها المتقلب الغريب الأطوار الذى بدأ منذ ٧٥ عاماً إلى تجارب تكنولوجية مستمرة فى محاولات بذلها أصحابها لتحقيق أقصى درجة من الواقعية فى الإنتاج وعرض منتجاتها . وعلى مر السنين مضى العاملون فى مضمار الصور المتحركة قدماً نحو خلق سينما أقل اعتمادًا على الأسلوب وأكثر اتجاهًا للواقعية والأخذ بالمذهب الطبيعى مبتدئين بذلك بإضافة الأفلام الملونة ، والأفلام الأحادية الصوت Monophonic ثم الستيريو والصور الثلاثية الأبعاد وأخيرًا الشاشة الكبيرة .

حقا ، لقد حدث شيء ذو بال ، على ما يبدو ، فى واقعية الصور المتحركة فى عام ١٩٥٥ حينما تقدم والت ديزنى الراحل بعرض فيلمه « رحلة إلى القمر » فى ديزنى لاند بولاية كاليفورنيا . لقد أخذ هذا العرض المستمر شكل صاروخ ضخم يتسع لمائة وخمسين راكباً وهو مكتمل التصميم من الداخل حيث الأقراص الساطعة وأنوار التحكم المتوهجة والمضيفات وجميع التجهيزات المسرحية اللازمة لطبق طائر .

وبعد إجراء العد التنازلى الدراماتيكى ، تهتز المقاعد وتتحرك الأقراص ويسمع أزيز الآلات وهديرها ، ثم يعرض فيلم متزامن مع عصر الفضاء بواقعية ، مصوِّراً رحلة عبر

الفضاء الخارجى على شاشات الصور المتحركة من فوق والمشاهدين من تحت . ولقد تجمعت كل المؤثرات لتقديم فيلم وهمى وإن كان مقنعًا نظريًّا برحلة فضائية .

ولكن مهما كانت روعة هذه الرحلة الخيالية ، فإنه ليس ثمة شىء جديد حولها ، ففى عام ١٨٩٥ تقدم الروائى هـ . ج . ويلز وروبرت ول ، رائد الأفلام البريطانى ، بطلب حق إنتاج فيلم عن رحلة عبر الزمن والفضاء على أساس رواية ويلز العلمية « آلة الزمن » . كان أعضاء جمهور النظارة ستخصص لهم مقاعد على منصات تتحرك نحو الاقتراب من الشاشة ثم تبتعد عنها ، حيث يجرى عليها عرض شاهد الصور المتحركة . كان هذا العمل بالنسبة لعصره يتسم بالنبوغ والطموح ، ولكن نظراً لارتفاع تكاليف مثل هذا العمل ، اضطر ويلز وبول إلى التخلى عن فيلميهما الذى يمثل سفينة فضائية فى رحلة عبر الفضاء ، وبذلك لم يتحقق لهما تسجيل سبق على ديزنى قبل فيلمه المشار إليه بأكثر من خمسين عامًا .

لقد كانت الصور المتحركة عبر الأطلنطى ، أى فى الولايات المتحدة ، كما كانت فى بريطانيا العظمى عند بداية القرن مازالت بدعة جديدة قوامها التمثيليات الهزلية (الفودفيل) ، ولكن ما لبثت الأفلام السينمائية البعيدة الواقعية أن بدأت فى الظهور .

لقد اتخذت الأفلام إذ ذاك صورة عربة سكة حديد صناعية يتطلب تشغيلها مجموعة من العمليات والمميزات وعوامل الإثارة حيث يجمع بين الحركة والصوت والرأى مما يدخل فى روع المشاهد بأنه يرى قطارًا حقيقيًّا مسرعاً فى رحلته نحو محطة الوصول . ولقد سميت هذه الرحلات القطارية برحلات هيل ومشاهد من العالم ، وكانت نتاج الخيال الخصب الذى كان يتمتع به جورج س . هيل رئيس قسم المطافئ السابق المشهور فى كنساس سيتى بولاية ميسورى .

لقد كان جورج هيل مهندساً ميكانيكيًّا وكانت العروض المختلفة هوايته المفضلة وإن كان قد قضى كل حياته كرجل من رجال لمطافئ . وعندما حل عام ١٨٨٢ حصل

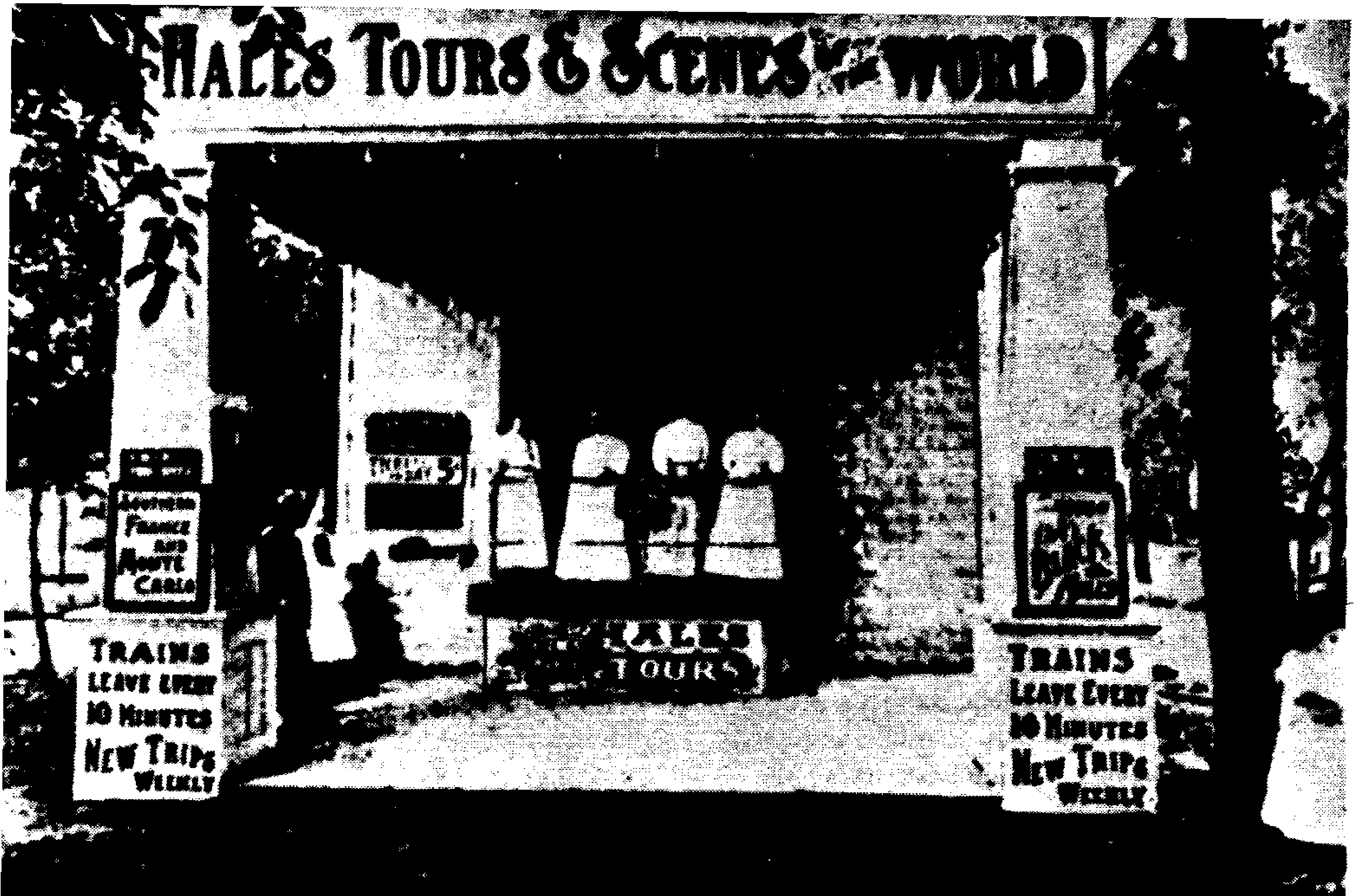
على ترقية وأصبح رئيساً فى كنساس سيتى واحتفظ بهذا المنصب مدة ٢٠ عاماً إلى أن تقاعد فى عام ١٩٠٢ . وفى أثناء خدمته اخترع أجهزة كثيرة استخدمت فى مكافحة الحرائق بما فى ذلك أطقم واقية للخيول التى كانت تستخدم فى عمليات المكافحة وجهاز واق لرجل المطافئ وآلة لقطع الأسطح المعدنية وآلة لقطع الأسلاك الكهربائية وآلة هيل البخارية الرحوية ونظام الإنذار التليفونى المحسن وهو جهاز معقد سبق زمانه .

وقبيل عام ١٩٠٤ حول هيل اهتمامه إلى الصور المتحركة الحديثة العهد إذ ذاك ،وفكر فى تطبيق جديد لها .

لم تكن السينما فى ذلك الحين سوى بدعة جديدة وكان مصيرها يتعلق بمدى إقبال الجماهير على دور الفودفيل وحصيلة الشباك .. كان معدل مدة عرض برنامج الصور المتحركة يتراوح بين عشر وخمس عشرة دقيقة ، وكان يتألف من مجموعات من اللقطات الهزلية والدراماتيكية والإعلامية والرياضية وغيرها من المشاهد . ولم يكن استخدام الفيلم لأغراض عرض القصص قد بدأ بعد . وجدير بالذكر أن كثيرًا من الأفلام لم يعرض على الشاشة على الإطلاق ، وإنما كانت تشاهد على شاشات صغيرة تعرض فى أروقة ضيقة للغاية ويشاهدها النظارة بطريقة تشبه طريقة « صندوق الدنيا » .

ولم يعرف أبدًا ما إذا كان هيل قد نمى إلى سمعه نبأ تصميم السفينة الفضائية التى وضعها كل من ويلز وبول ، ولكننا نعرف تماماً أن هيل وأعضاء فريق المطافئ الذى كان يرأسه قد سافروا إلى لندن لتمثيل الولايات المتحدة فى المؤتمر الدولى لمكافحة الحريق الذى انعقد فى القاعة الزراعية فى المدة من ١٢ ١٧ يونيو من عام ١٨٩٣ . وبعد ذلك ببضعة أعوام ، وعلى وجه الدقة فى عام ١٩٠٠ عاد هو ورجاله إلى أوروبا للمشاركة فى مؤتمر مماثل عقد فى باريس .

كان ظهور فريق المطافئ الذى يقوده هيل فى هذين المؤتمرين الأوروبيين يعتبر فى



« وكانت منشأة رحلات هيل طبق الأصل من تلك المنشآت التى كانت تعمل فى حدائق الملاهى فى جميع أنحاء الولايات المتحدة . أما المنشأة التى ترى فوق هذا الكلام فقد كانت تعمل فى حديقة فاينوود فى توبيكو بولاية كنساس فى المدة بين ١٩٠٥ و ١٩١٠ .

حد ذاته نجاحًا باهرًا ، وقد شمل القيام بعرض طرق فنية فى مكافحة الحرائق قامت بها شركة كنساس سيتى لمكافحة الحريق ، وكانت الفرقة مزودة بخيول مدربة وأدوات وأجهزة لإنقاذ الحياة . وقد تلقت فرقة مطافئ هيل أوسمة كثيرة ، أما هو فقد لمع اسمه وسطع نجمه كعارض مسرحى .

ولعل هيل سمع فى رحلته الثانية إلى أوروبًا عن تصميم ويلز وبول ، والأهم من ذلك ، أنه يحتمل أن يكون أثناء وجوده فى باريس قد شاهد أو على الأقل سمع بعرض الفيلمين الواقعيين اللذين جرى عرضها فى معرض باريس عام ١٩٠٠ .

كان أحد هذين الفيلمين اسمه « سينيوراما » وتولى تقديمه راؤول جريموان سانسون . وكان عرضه يصور مشهدًا تنطلق فيه بالون ضخم من سلة هائلة ويأخذ فى الارتفاع والتحليق فوق المناطق الريفية الأوروبية . كان النظارة يقفون فوق منصة دائرية عالية تعمل تحتها عشر آلات عرض تعمل متزامنة ، أى فى وقت واحد ، وتلقى الصور المتحركة على شاشة دائرية يبلغ محيطها ٣٣٠ قدما وارتفاعها ٣٠ قدما . وكانت الأفلام التى تعرض ملونة تلوينًا يدويًّا وتمّ تصويرها من بالون حقيقى محمول جوا .

أما عرض الفيلم الثانى واسمه « ميريوراما » الذى قدمه إخوان لوميير ، فكان يقلد مشهدًا يراه المرء من فوق برج سفينة وهى تجوب البحر .

وقد يكون هيل قد سمع بأفلام « ركوب الشبح » الذى اكتسب شهرة فى انجلترا مع بداية عام ١٨٩٨ .. كانت هذه الأفلام تمثل صورًا متحركة تقليدية لمشاهد محلية يجرى تصويرها من عربة كاسحة مثبتة فى مقدمة قطار مسرع .

وبعد أن تجمعت لدينا هذه المعلومات ، فإننا قد نصبح قادرين على إعادة ترتيب الأحداث التى أدت بالمستر هيل إلى دخول حقل العمل السينمائى .

يبدو أنه أثناء الفترة من عام ١٩٠٢ إلى عام ١٩٠٤ فكر مخترع يدعى وليم ج كيف من سانت لويس بولاية ميسورى فى إقامة سرادق للهو والترويح ، وكان السرادق شبه خيمة كبيرة دائرية الشكل تدور حولها عربة سكة حديد مفتوحة الجوانب على قضبان داخل نفق دائرى مظلم . وكان جدار النفق المواجه للداخل حتى وسط السرادق بمثابة شاشة مستمرة تعرض عليها صور ثابتة لشخصيات بواسطة آلات للعرض توضع إما فى وسط السرادق أو الخيمة أو تُركَّب على عربة السكة الحديد نفسها .

كان الغرض من جهاز التسلية والترويح هذا هو تزويد الركاب بمعلومات عن طريق عرض صور حقيقية للمشاهد التى سيرونها فى حالة سفرهم بقطار حقيقى عبر مناطق ذات مناظر خلابة فى العالم . ويشمل العرض صورًا متحركة جرى تصويرها من قطار

متحرك حقيقى . وكان شعور الوهم بركوب القطار يعززه استخدام طريق غير معبد الأمر الذى يجعل العربة تتأرجح وتترنح حتى يوحى ذلك بارتفاع معدل السرعة . وإلى جانب ذلك كانت تستخدم آلة لتوليد الريح داخل النفق لدفع الهواء داخل العربة . وكان كل ذلك مصحوبًا بعدة أصوات مناسبة مثل زئير الآلة البخارية واندفاعها والصفير وغير ذلك .

وقبل أن يعمد وليم كيف إلى ملء الطلب الخاص بتسجيل اختراعه فى عام ١٩٠٤ وسعيه لجميع الأموال اللازمة لإخراج هذا الاختراع إلى حيز الوجود ، عرض فكرته على فرد و . جيفورد ، قاضى مدينة كنساس سيتى وصديق وثيق الصلة بجورج س . هيل . وقد وافق هيل وجيفورد على توفير الدعم المالى اللازم لاستغلال الاختراع ، وعليه حينما صدرت براءة الاختراع فى شهر أغسطس من عام ١٩٠٤ ، تضمنت توزيع الأنصبة على أساس حصول جورج هيل وفرد جيفورد على الثلثين وحصول وليم كيف على الثلث وأخيرًا ، اشترى هيل وجيفورد جميع حقوق الاختراع من كيف ، وعمدا بعد ذلك إلى تطويره تجاريًّا .

وقد قدما عرضهما فى عام ١٩٠٤ فى معرض سانت لويس ، وهو سوق عالمية أقيمت لإحياء ذكرى شراء لويزيانا ، وافتتح المعرض فى سان لويس بولاية ميسورى فى ٢٠ أبريل من عام ١٩٠٤ . وقد سجل افتتاحه نجاحا كبيراً ، ومن الظواهر التى شهدها رواد العرض لأول مرة فى ذلك العام قوالب « الجيلاتى » المخروطية الشكل وتناول أول كوب من الشاى المثلج وأول وجبة من « السجق » . وكان جناح « لى دى فوريست » للاتصال اللاسلكى من بين العروض الحقيقية الهامة التى كانت موضع اهتمام رواد المعرض . وقد حصل هذا الجناح على الجائزة الأولى والميدالية الذهبية . وفى ذلك المعرض قام أوسكار ميستر ، رائد الفيلم الألمانى بعرض صوره المتحركة الناطقة .

وقد افتتح هيل وجيفورد عرضهما للصور المتحركة فى مدينة الملاهى بالمعرض وإلى

جانب ذلك عرض هيل عملية لإطفاء الحريق فى مدينة الملاهى قام به رجاله ، فقد أشعل حريقاً محدد الحجم وتولى رجاله إطفاءه حسب برنامج مرسوم .

وفى ربيع العام التالى ، أى فى ١٤ مارس من عام ١٩٠٥ ، قدم هيل طلباً لتسجيل اختراع جديد سماه « قطـار المتعة » وقد حصل على براءة هذا الاختراع فى العاشر من سبتمبر من نفس العام .

وكان التصميم الجديد قوامه استخدام عربتين على ممر مستقيم قصير ، وكان العملاء يركبون إحدى العربتين التى كانت تسير مسافة قصيرة داخل النفق ثم تلتحم مع عربة ثانية . كانت العربة الثانية مفتوحة على الجانبين وعند المقدمة . وكان النظارة من هذه العربة الثابتة يشاهدون العرض ويحسون بشعور السفر .. وقد تضمنت غالبية منشآت « رحلات هيل » عربة سكة حديد ثابتة واستخدام العربة المتحركة فى نقل الركاب من باب المبنى الأمامى إلى العربة الثابتة .

وكما يتبين من رسومات براءة الاختراع ، كانت العربة الثابتة مزودة بعدد من المقاعد لركابها مع ميل إلى الارتفاع التدريجى نحو المؤخرة لإتاحة رؤية كاملة للركاب .

وكان جمهور النظارة ، أى الركاب ، يشاهدون الصور المتحركة التى كان قد جرى تصويرها من عربة صغيرة موصولة بالعربة الأمامية لقطار متحرك ، ثم تعرض على شاشة مائلة بعض الشىء بواسطة آلة عرض « بروجكتور » موضوعة فى قبو مرتفع ومثبتة وراء العربة على مسافة قصيرة جدا ، وكان المقصود من حجم الشاشة والمسافة بين الشاشة والعربة وبعد البروجكتور عن الشاشة هو ضمان ظهور صورة تغطى جميع حقل الرؤية لركاب العربة والتى كانت تكفل ظهور الصور بالحجم الطبيعى .

وكان تحت العجلة حزام « سير » يدور باستمرار فوق أسطوانات وعجلات أثناء العرض محدثاً أصواتًا تشبه تمامًا الأصوات التى تصدر عن عجلات القطارات حينما تمر فوق المفاصل بين القضبان . وكانت سرعة الحزام يمكن التحكم فيها حسب المطلوب

لتصوير حركات قيام القطار وسرعاته المختلفة والأبعاد فى السرعات قبل محطات الوصول ... إلخ وكل ذلك يظهر فى الصور المتحركة . ولم يكن المخرج ينسى إحداث الهواء بواسطة آلة خاصة حتى يحس الراكب ، أى المشاهد ، بجو السفر الحقيقى ، وصفوة القول أن المرء كان يحس بجو قطار حقيقى أثناء الركوب .

وقد بادر هيل وجيفورد إلى استغلال اختراعها ، وحققا من وراء ذلك ربحاً وفيرًا ، والأهم من ذلك أن اختراعهم « قطار المتعة » قد لعب دورًا هاما فى تقرير وحياة ومستقبل كثير من الأفراد المغمورين الذين ما لبثوا بعد دخولهم حقل العمل السينمائى أن أصبحوا أعضاء عاملين فى صناعة الصور المتحركة الأمريكية . ومن هؤلاء سام وارنر أحد مؤسسى وأصحاب استوديوهات إخوان وارنر و ج د . وليمز ، مؤسسى ورئيس الاستوديوهات الأهلية الأولى وأدولف زوكور مؤسس إحدى الشركات السينمائية ورئيس شركة باراماونت وكارل لا يمل ، مؤسس ورئيس شركة يونيفرسال ، وكان فيلم « رحلات هيل » أول عرض سينمائى يشهده ، وكان هذا العرض يعتبر مقدمة للصور المتحركة التى أقنعته بأن هذا هو العمل الذى ينبغى عليه أن يستثمر رأسماله المتواضع وطاقته الهائلة فيه . كانت عروض « رحلات هيل » بالنسبة للمستر ج . د . وليمز ، فى عام ١٩٠٥ أول عرض سينمائى يفتتحه فى فانكوفر ، فى كولومبيا البريطانية ، وكان أول عمل لسام وارنر فى حقل العمل السينمائى هو « بروجكشينيست » أى مدير آلة العرض السينمائى ، وكان ذلك أولاً فى هوايت سيتى بارك بمدينة شيكاغو ثم فى حديقة ملاهى أيدورا بمدينة يونجستاون ، بولاية أوهايو . أما بالنسبة لأدولف زوكور ، فإن « رحلات هيل » كانت بمثابة همزة الوصل التى ربطت بين عروضه الصغيرة فى أقبية بمدينة نيويورك ودخوله ميدان العمل السينمائى العادى . ومن رواد السينما الآخرين الذين كانت أول تجربة لهم فى مشاهدة الصور المتحركة عروض « رحلات هيل » الممثلة مارى بيكفورد والممثل رونالد كولمان والمنتج البريطانى بيرسى سميث .

كانت أول منشأة تجارية « لرحلات هيل » بعد معرض سانت لويس ، قد أقيمت فى عام ١٩٠٥ فى حديقة اليكتريك بمدينة كنساس سيتى بولاية ميسورى . وجاء فى مجلة « عالم الصور المتحركة » فى عام ١٩١٦ أن هذه المنشأة كانت « بمثابة بيت مؤلف من عربتين حليت مقدمته بالزخارف وبلغت تكاليفها ٧,٠٠٠ دولار ، بما فى ذلك مهمات العرض . وكان ثمن تذكرة الدخول عشرة سنتات ، وكانت كل عربة منهما تشغل مقاعدها تقريباً ، ويبلغ عدد المقاعد فى كل منهما حوالى ٦٠ مقعدًا ، وكانت مرات العرض تتراوح بين ٢٠ و ٧٥ مرة يوميًّا .

ولكن لم تبدأ عروض « رحلات هيل » تحظى باهتمام الجماهير وإقبالهم الشديد إلا عندما تناولتها الصحافة بالنقد ، وبخاصة العروض التى كانت تقام فى ٦٤ يونيون سكوير (١٤ شارع سانت وبرودواى) فى مدينة نيويورك وفى شارع « سثيت ستريت » بمدينة شيكاغو .

كان أدولف زكور ، الرائد السينمائى هو الذى افتتح العرض فى نيويورك بالاشتراك مع وليم برادى ، الخبير الأمريكى بالمعارض والذى حصل على حقوق عرض « رحلات هيل » فى عشر من الولايات الشرقية . وعمد زوكور وبرادى بعد ذلك إلى افتتاح « رحلات هيل » فى بيتسبرج ونيورك وكونى أيلاند وبوسطن . وقال زكور فى خطاب بعثه لمؤلف هذا الكتاب فى عام ١٩٥٧ إن العرض كله كان يستغرق بين ٢٠ و ٢٥ دقيقة منها ١٥ دقيقة كانت مخصصة للفيلم نفسه . كانت عربة سكة الحديد التى يمتلكها تتسع لستين شخصًا وكان رسم الدخول محددًا بعشرة سنتات . وكانت واجهة المسرح أحياناً تبدو وكأنها بوابة مخزن للقاطرات . وكان حارس بلباس رسمى يقف على الباب ليحُصِّل التذاكر ، وقد أصبح هذا الحارس « المحصل » والمشغل لجميع أجهزة العرض الخاصة بالعربة بعد أن يتم استكمال عدد الركاب . ويبدأ العرض . وكان العرض الذى يقدمه زوكور يتضمن محاضرًا يتولى شرح وتفسير نقط المشاهد الهامة التى يجرى عرضها .

كان كل شيء يبدو طبيعيًا ، اللهم باستثناء الألوان ، وكان المشاهد مقتنعاً كل الاقتناع بأنه فى قطار حقيقى بسبب صور الطرق التى تسير بسرعة باتجاه معاكس وقد وصفت إحدى الصحف العرض بأنه كان يبدو حقيقيًا للمشاهد حتى أن بعض الركاب أو النظارة كانوا يصيحون عندما كانوا يشاهدون بعض المشاة أمام القطار الثابت خوفًا من أن يدهمهم .

وبعد افتتاح العروض فى الساحل الشرقى ، انتشرت « رحلات هيل » فى جميع أنحاء الولايات المتحدة وكندا وافتتحت فروع لها فى دينفر وبورتلاند وسبوركين ووينيبج وتورنتو وعشرات من المدن الأخرى . وذكرت جريدة تجارية أنه كانت هناك ٥٠٠ مؤسسة من مشروع « رحلات هيل » تعمل فى الولايات المتحدة وحدها فى وقت واحد .

وفى عام ١٩٠٦ قام وارد ، وهو ابن فرد جيفورد بنقل المعرض إلى المكسيك وجنوب أفريقيا وأمريكا الجنوبية والقارة الأوروبية والجزر البريطانية ، بل إنه عمد إلى افتتاح فرع فى هونج كونج .

وفى بريطانيا العظمى حصل هنرى آيلز على شراء حق عروض « رحلات هيل » وافتتح فرعًا لها فى ١٦٥ شارع أوكسفورد فى لندن . وإلى جانب ذلك افتتح فروعًا أخرى فى همرسميث وفى الأقاليم . كانت « رحلات هيل » فى كل من إنجلترا وأمريكا أول عرض متخصص للصور المتحركة . ولعبت هذه العروض دوراً هاما فى اجتذاب الجماهير البريطانية إلى الصور المتحركة ، وجدير بالذكر أن « رحلات هيل » التى افتتحت فى لندن وضعت سابقة وهى إلغاء الفروق الطبقية لأن جميع الرواد كانوا يدفعون سعرًا موحدًا قدره ستة بنسات للتذكرة .

على أن بعض شخصيات الطبقة العليا أعربوا عن استيائهم لمساواتهم مع الطبقة العاملة ، وقالوا إنهم لن « يركبوا » فى قطار العروض على أساس أنهم من ركاب

الدرجة الأولى فى حين أن العمال مخصصة لهم مقاعد الدرجة الثالثة ، ولكن ما لبث أن ثبت خطؤهم لأن الأغنياء من أصحاب القبعات الحريرية أخذوا مقاعدهم جنباً إلى جنب مع العمال ، وكان عدد المشاهدين يصل إلى ١٠٠٠ مشاهد يوميًّا – على الأقل لفترة من الوقت – ومع مرور الوقت حدث فى بريطانيا كما حدث فى أمريكا أن فقدت هذه البدعة الجديدة رونقها وعنصر الإثارة فيها وأخذت الرغبة فى مشاهدتها تتلاشى شيئًا فشيئًا ، وما لبث البريطانيون أن انصرفوا عن هذه العروض التى حل محلها عروض تقام فى دور للصور المتحركة مع تحديد مواعيد ثابتة للعرض .

لقد جرت العادة أن يعرض برنامج فيلم من أفلام « رحلات هيل » فى منشأة بعينها لمدة أسبوع واحد ، وبعد ذلك يجرى تغييره ببرنامج آخر يعرض رحلات لقطار فى مناطق مختلفة . كان هيل وجيفورد يتعاملان مع العارضين على أساس بيع أفلامهما الكاملة بسعر يتراوح بين ١٥ و ٢٢ سنتاً للقدم ، ثم يشترون هذه الأفلام من جديد بعد انتهاء العرض بأسعار مخفضة . لقد سبق نظام التعامل هذا تطور نظام واسع النطاق للتبادل فى الولايات المتحدة . فكانت الأفلام عقب تقديمها للعرض تبدأ المساومات عن طريق الوسطاء أو السماسرة بين المنتجين ودور العرض مستبدلين بذلك إجراءات التأجير فى حجز الأفلام بعملية بيع مباشرة لها . وجدير بالذكر أنه لولا تطور نظم التبادل من ذلك القبيل لما ظهرت إلى حيز الوجود صناعة الصور المتحركة كما نعرفها اليوم .. ففى عام ١٩١٦ نشرت جريدة تجارية مقالاً عن تطور الصور المتحركة أشادت فيه بأفلام « رحلات هيل » وأرجعت إليها فضل الإقبال على الأفلام الذى كان عاملاً جوهريًّا فى تطوير نظام التبادل أى تبادل الأفلام فى الولايات المتحدة .

لقد عمد هيل بادئ ذى بدء فى الحصول على بعض أفلامه من شركة أديسون الأمريكية ومؤسسة باتى الفرنسية . وفيما بعد لجأ إلى التعاقد مع بعض المصورين لتصوير أفلامه ، ومن بينهم مصوران أمريكيان هما نورمان دون وت .ك . بيترز ، ولقد تولى

دون التصوير لحساب هيل فى سويسرا والمكسيك ، أما بيترز فقد اختار ميدان تصويره فى الشرق . وقد لجأ كلاهما إلى تركيب « كمرتيهما » فوق قطارات متحركة لتحقيق الأثر المنشود ، وكانا أحيانًا يعمدان إلى تركيب الكاميرات على العربة الكاسحة الموصولة فى مقدمة القاطرة ، وأحياناً كانا يضعان آلتى التصوير على آخر عربة مكشوفة من عربات القطار . وقال بيترز إنه كان يتقاضى ٥٠ سنتاً على كل قدم من الفيلم الذى يصوره .

كانت الأستوديوهات الأولى للصور المتحركة والمبادلات تعرض الأفلام على السوق العامة التى كانت تلائم عروض « رحلات هيل » وكانت شركتا وليم سوانسون وجورج كلاين فى شيكاغو تعرضان مثل هذه الأفلام ، كانت قائمة أفلام شركة كلاين المعروضة ابتداء من ٢٠ أبريل من عام ١٩٠٧ مثلاً تضم ١٤ فيلمًا من أفلام « رحلات هيل » ، وكانت جميعها قد صورت فى مناطق أجنبية منها طوكيو وكانتون وسويسرا وسيلان وهانوى ولورديز وجيل كارات وفيزور فيوس وأجرا وفرنكفورت . وكانت أطوال هذه الأفلام تتراوح بين ٦٥ قدما و ٥٠٨ أقدام معدل أطوالها ١٦١ قدماً . وإذا افترضنا أن الفيلم الواحد من أفلام « رحلات هيل » مقاس ٣٥ ملليمترًا تستغرق مدة عرضه ٦٠ قدمًا فى الدقيقة الواحدة ، فإن هذا يعنى أن معدل الوقت اللازم لعرض الفيلم الواحد يبلغ ٢,٧ دقيقة فقط . ولكن لعل بضعة أفلام كانت توصل بعضها ببعض لتكون عرضًا كاملاً .

كان بيع الحقوق الإقليمية لعروض الصورة المتحركة بالنسبة لهيل وجيفورد مربحة للغاية . ولقد قيل إن حقوق عرضها فى بريطانيا وحدها بيعت بمبلغ ١٠٠,٠٠٠ دولار فى حين أن إجمالى أرباح هيل من « رحلاته » قدر بمبلغ ٥٠٠,٠٠٠ دولار – وهذه تعتبر أرباحًا ضخمة بالنسبة لتلك الأيام .

أما بالنسبة للعارضين الذين اشتروا آلات العرض والحقوق الإقليمية ، فإن عروض « رحلات هيل » كانت أقل ربحًا ، ثم اكتشفوا فيما بعد أن الإيرادات أخذت

تتناقص . ومن أسباب ذلك أولاً أن عدداً محدوداً من الأفلام كانت متوفرة فى وقت واحد ، وكان هذا يعنى تكرار البرامج نفسها مما بعث الملل فى نفوس النظارة ، وثانياً أنه بعد أن فقدت هذه البدعة الجديدة عنصر الإثارة ، سئم الرواد العروض واتجهوا إلى وسائل ترويحية أخرى .

وكتبت مجلة « فارايانى » فى عام ١٩٠٦ تتحدث عن ضعف الإقبال على « رحلات هيل » تقول :

« بانتهاء فصل الصيف تنتهى آخر عروض ما هو معروف برحلات هيل ولقد أصابت العروض فى العربات المقفولة نجاحاً قليلاً .. إن الاهتزاز الذى كان يصحب العرض قد جعل النساء ينصرفن عنه بعد الزيارة الأولى ، وثمة سبب آخر هو الصعوبة فى الحصول على مشاهد جذابة كافية . وإلى جانب ذلك فإن ضيق المكان أسهم بنصيبه فى ذلك . ولقد حققت بعض العربات ربحاً فى البداية ، ولكنها ما لبثت أن خسرتها فيما بعد » .

لا يعرف أحد متى اختفت عروض « رحلات هيل » نهائيا من مسرح الملاهى الدولى ، ولكن أغلب الظن أنها تلاشت فى حوالى عام ١٩١٢ . أما بالنسبة لهيل ، فإنه لم يلعب دوراً جديداً فى صناعة السينما ، ولكنه اعتزل الحياة فى كانساس سيتى بولاية ميسورى حيث توفى فى ١٤ يوليو من عام ١٩٢٣ عن ٧٣ عاماً .

إن محاولات هيل الخام لتصوير الحقيقة قد تبدو لنا مضحكة الآن ، ولكن تأثير عروضه الصغيرة على الصور المتحركة الناشئة لا يمكن التقليل من شأنه . لم تكن هذه العروض بمثابة مقدمة للصور المتحركة الأولى المبكرة وإشاعتها فحسب ، وإنما عملت كجسر بين العروض البدائية المحدودة التى كانت على غرار « صندوق الدنيا » وعروض الفودفيل وبين مسارح الصور المتحركة المؤقتة التى انتشرت فى الولايات المتحدة بين عامى ١٩٠٥ و ١٩١٠ . كانت « رحلات هيل » أول مسرح متخصص معترف به

للصور المتحركة ينتشر فى جميع أنحاء الولايات المتحدة .

ولقد لعبت رحلات هيل ، نظرًا لانتشار توزيعها والإقبال على أفلامها ، دورًا هاما فى دعم نظام تبادل الصور المتحركة التى بدون نموها ونجاحها ، لما كتب البقاء لصناعة الصور المتحركة .

وأخيرًا فإنها تمثل واحدًا من الأمثلة الأولى فى سلسلة طويلة من المحاولات المستمرة التى كان يبذلها منتجو الأفلام لتصوير أو تقليد بعض النواحى للواقع المرئى .

وبعد مرور نصف قرن على أول عرض « لرحلات هيل » فى عام ١٩٠٤ فى معرض سانت لويس ، قدم عرض للصور المتحركة باسم « انطباعات السرعة » فى سوق بروكسل الدولية التى أقيمت عام ١٩٥٨ . ومن المحتمل أن يكون أصحاب هذا العرض لم يسمعوا شيئًا عن « رحلات هيل » . وقد وصف ذلك مقال فى مجلة «إيفرجرين ديفيوا » قال فيه كاتبه :

إن « انطباعات السرعة » فى جناح خاص يعتبر تجربة هامة بالرغم من عدم اتساع المكان لأكثر من ٢٥ من النظارة فى وقت واحد ، كان النظارة يتخذون مقاعدهم وكأنهم فى عربة من عربات السكة الحديد ، تطل على مناظر ومشاهد لا من المقدمة وإنما من على جانبى القطار ، ويجرى عرض المناظر عن طريق النوافذ التقليدية المزيفة وكل ذلك مصحوب بموسيقى سيتريوفونيك ، وتبدو المناظر للمشاهد كأنها طبيعية ولقد سأل النقاد : « هل قضى هذا الفيلم على الوهم وأصبح هو الحقيقة ذاتها ؟ » .

وليس ثمة شك فى أنه إذا قورنت « رحلات هيل » بهذا التطور الذى جرى فى عام ١٩٥٨ ، فإنها تعتبر أقل تقدمًا بكثير ، وكذلك كان حجم النظارة .

ولكن إذا أخذنا جميع الظروف والأمور بعين الاعتبار ، لوجدنا أن عملاء « هيل » كانوا يجدون متعة أكبر فى مشاهدة « رحلاته » .

السينما الأمريكية



الدكتور جون ميرسر هو أستاذ السينما فى جامعة إيلينويس الجنوبية مؤلف كتاب « مقدمة إلى التصوير السينمائى » ، الذى نشرته شركة ستايبس للنشر ، ويدرس هذا الكتاب الآن فى أكثر من ١٥٠ كلية وجامعة .

٣ صور أديسون المتحركة
الأيام الأولى

بقلم : جون ميرسر

كان يقال عن طوماس أديسون المخترع الأمريكى العظيم لسنين عديدة إنه أب الصور المتحركة   أى صور متحركة مصنوعة من شريط من فيلم فوتوغرافى مطاط أو أغشية معينة   على أن الدراسات التى أجريت فى غضون العشرة الأعوام المنصرمة قد أقامت الدليل على أن أديسون لم يكن له شأن ذو بال بالأجهزة التى أدت إلى إنتاج أول صور متحركة على فيلم فى أمريكا .

وجدير بالذكر أن الفضل للاختراع الحقيقى يجب أن يسند إلى وليم ديكسون ، مساعد أديسون .

وإلى جانب ذلك ، فقد ثبت أنه على الرغم من أن الصور المتحركة على الفيلم قد صنعت فى إنجلترا وفرنسا قبل أن تصنع فى معمل أديسون ، فإن بداية لصناعة التجارية للصور المتحركة فى أمريكا كانت نتيجة لجهود الرجال الذين كانوا يعملون لحساب أديسون ، وبخاصة نجاح أديسون فى الحصول على براءات اختراع هامة لمهماته وأجهزته . على أن الأفلام التى صنعتها شركة أديسون كانت بالنسبة للإنجاز الفنى محدودة جدا . وكان رجال أمثال د . و . جريفيث الذى كان يعمل لحساب شركة أخرى وسيرجى

ايسنشتاين فى روسيا هم الذين صنعوا أفلامًا جعلت من السينما فنا مستقلا بذاته ، معنى وأسلوبًا .

وتتحدد الفترة التى صنعت فيها شركة أديسون أفلامًا من عام ١٨٨٩ إلى عام ١٩١٥ حينما توقف الإنتاج فجأة .

ولعل ثمة ثلاثة أسباب حدت بأديسون فى عام ١٨٨٨ إلى أن يقرر توجيه بعض اهتمامه إلى فكرة بناء آلة للصور المتحركة . أولا إن صورته التى لاقت إذ ذاك نجاحًا عظيمًا وأضافت رصيدًا جديدًا إلى شهرته التى عمت الدنيا بأسرها ، حدت به إلى بذل مزيد من الاهتمام بجميع نواحى التكنولوجيا ، وقال فيما بعد فى هذا الصدد إنه قرر فى الواقع أن يحاول أن يصنع شيئًا للعين ما كانت الصورة قد فعلته للأذن . وثانيًا إنه كان يعرف من عمل رجال أمثال مايبريدج فى أمريكا وماريبه فى فرنسا وفريز – جرمين فى انجلترا . كان مايبريدج مثلاً قد صمم جهازًا للعرض « بروجكتور » سماه « زوبرا كسيسكوب » الذى كان يعرض صورًا من طبق زجاجى دائرى ، يدور بطريقة تظهر الصور وكأنها تتحرك بطريقة طبيعية . وقد عرض مايبريدج جهازه هذا على نطاق واسع فى أمريكا ونشر عنه مقالات فى المجلات والجرائد العلمية . وثمة سبب ثالث وهو وليم ديكسون ، مساعد أديسون الصغير السن ، الذى كان مصورًا وقادرًا على معالجة مشكلة التصوير المتحرك .

كان أديسون وديكسون على علم بعمل أوتومار أنشوتز فى ألمانيا ، وهو الذى اخترع آلة سميت « تاتسيسكوب » . وكان هذا الجهاز ينتج صورا متحركة بدون استخدام فيلم مرن ولكنه لم يكن يستطيع عرض هذه الصور على شاشة .

كان الكثير حينذاك معروفًا عن التصوير ، فقد كانت هناك عدسات جيدة وأجهزة عديدة التى كانت تستفيد من مبدأ استمرارية الرؤية لإحداث صور متحركة . وكانت بعض هذه الأجهزة ، يستخدم فيها « مصراع الكاميرا » لحجب ضوء آلة العرض أثناء

تغيير الصورة . وكانت مهمة ديكسون الأساسية اكتشاف طريقة ما لاستخدام مصراع بالنسبة لحركة الفيلم المتقطعة .

فى عام ١٨٨٨ كان أديسون مستغرقًا كل الاستغراق فى محاولات لاتفاق عملية لفرز الحديد الخام . وكانت شركة أخرى تنتج أجهزة فوتوغرافاته ، ولم يكن مهتما بتطوير الفوتوغراف ، لأنه كانت لديه اهتمامات أخرى وكان لديه معمل كبير يعمل فيه عدد من العمال المهرة الذين كانوا مشغولين بمشروعات عديدة .

ولكن أديسون كلف ديكسون بالمضى فى العمل لإنتاج آلة للصور المتحركة فى وقت فراغه .

وقد يكون إلمام ديكسون بجهاز تاكيسكوب الذى اخترعه أنشوتز ، هو العامل الذى ساعده فى تصميم آلته الأولى ، لقد حاول وضع صور صغيرة جدا على أسطوانة وتسليط ضوء على كل صور منه حينما تصل إلى مكان سقوط الضوء أثناء تحرك الأسطوانة . كانت تلك الصورة صغيرة جدا ومن ثم فقد قرر ديكسون أن يحاول صنع جهاز قادر على استخدام شرائح أكبر من أفلام الصور الذى يمكن به تسجيل صور أكبر .

وكان من حسن حظ ديكسون إذ ذاك أن عددًا كبيرًا من صانعى المواد الفوتوجرافية قد توصلوا إلى طريقة لوضع مادة دقيقة ذات حساسية للضوء على شرائح مرنة من السيلولويد ، وأصبحت هذه المادة تعرف فيما بعد بالفيلم ، بدلاً من الشرائح الزجاجية الأقدم عهدًا التى كانت شائعة الاستعمال فى التصوير الثابت . وقد اشتقت كلمة فيلم من كلمة « فيلمن » Filmen التى كانت تستخدم فى اللغة الأنجلو – ساكسونية كاسم للزبد الذى يتكون حينما يتم تسخين اللبن . كانت وفرة الأفلام المرنة ذات أهمية بالغة بالنسبة لمحاولات ديكسون لصنع آلة ناجحة للصور المتحركة . كان رجل يدعى جون كاربوت يشرف على عمل إحدى الشركات المنتجة لمثل هذه الأفلام ، وقد حصل

ديكسون من شركة كاربوت على أول شرائح من الأفلام المرنة فى عام ١٨٨٩ .

فى الثالث من شهر أغسطس عام ١٨٨٩ سافر أديسون إلى فرنسا ليجتمع بماريبيه وليزيد اهتمامه بصناعة الصور المتحركة . وكان قبل مغادرته إلى فرنسا قد حث ديكسون على مواصلة عمله ، وقد عمل الأخير بهذه النصيحة ونجح فى صنع «كاميرا» تسجل عدداً من الصور المتحركة على قطعة صغيرة من فيلم . وإلى جانب ذلك صنع آلة للمشاهدة وهى بمثابة صندوق يستطيع شخص واحد أن ينظر من فتحة فيه ليرى الصور المتحركة . سميت الكاميرا باسم «كينيتوجراف» وآلة المشاهدة «كينتوسكوب» . كان أول فيلم شوهد فى الآلة صور نيجاتيف ثم صنعت فيما بعد أجهزة لتحويل النجاتيف إلى بوسيتيف .

وفى الوقت الذى كان يجرى فيه تطوير آلتى «الكينتوجراف» و «الكنتوسكوب» سجل أديسون تحذيرات عديدة أو إعلانات فى مكتب البراءات الأمريكى بغية ضمان الحماية لاختراعاته بعد إتمامها .

وفى ٢٠ مايو من عام ١٨٩١ تم عرض أول آلة «كينتسكوب» ناجحة للجمهور فى معمل أديسون بمدينة «ويست أورانج» بولاية نيو جيرسى . ومع أن آلة «الكينتسكوب» قد صممت لاستيعاب أفلام طولها ٥٠ قدماً أو حوالى ١٢ متراً ، فإن هذه الأفلام لم يكن لها وجود فى ذلك الحين لأن أول كاميرا صنعت لم تكن تستطيع استيعاب أكثر من بضعة ملليمترات من الفيلم فى وقت واحد .

ولكى يسير فى عمله على ما يهوى ، كان ديكسون بحاجة إلى مصدر يحصل منه على شرائح أفلام أطول ، وأخيرًا وجدها عند جورج ايستمان ، مؤسس شركة كوداك إيستمان . لم يكن إيستمان مخترعاً بقدر ما كان من رجال الصناعة والتسويق ، وكان فيلمه من نوع أفضل من غيره ومن ثم بدأ ديكسون فى استعماله .

كانت الكاميرا الأولى تلتقط صوراً مع تحرك الفيلم أفقيًّا ، لم تكن هذه الكاميرا

ناجحة ، ومن ثم قرر ديكسون أن يصنع كاميرا أخرى يتحرك فيها الفيلم رأسيًا ، وكانت الكاميرا الثانية ناجحة ، وقد عدلت واستخدمت لصنع أول صور متحركة تجارية فى أمريكا ، ولكن هذه الكاميرا ما لبثت أن اختفت ولم يعد لها أى وجود .. كانت تلك الأفلام تصنع فى استوديو كبير بنى بالقرب من معمل أديسون .. كان لهذا الاستوديو سقف متحرك يمكن فتحه للسماح لأشعة الشمس بالسقوط على الممثلين وكان الأستوديو كله يمكن تحريكه فى اتجاه نصف دائرى على قضبان من الصلب أثناء النهار لضمان سقوط أشعة الشمس على منطقة التصوير . كان الاستوديو مبنيا من الخشب وورق أسود مضاد للحريق ، وكان يسمى استوديو « ماريا السوداء » .

كانت الكاميرا أو الكينتوجراف حينما تعمل تلتقط ٤٠ صورة فى الثانية ، وكان يمكن تشغيلها بالبطاريات . إن غالبية أفلام أديسون الأولى قد صنعت فى استوديو « ماريا السوداء » وكان بعضها يتم صنعه خارج هذا الاستوديو . كانت جميع الأفلام الأولى قد صنعت للعرض فى الكنتوسكوب وإن كان ديكسون قد بدأ محاولاته لصنع بروجكتور .

كان أحد أفلام الكنتوسكوب هذه يعرض مجموعة من الممثلين بملابس كانت تستأجر لهذه المناسبة . وكان موضوع الفيلم هو إعدام مارى ، ملكة الأسكتلنديين . وقد استخدمت فى هذا الفيلم حيلة بسيطة فى الكاميرا ، وأصبحت هذه الحيلة تعرف فيما بعد بالتصوير « العديم الحركة » ، وتفصيل ذلك إن الكاميرا وحركة الممثلين تبدآن فى العمل معًا وعند وقت محدد يطلب من الممثلين التوقف عن الحركة . وفى هذه اللحظة يجرى تغيير شىء ما فى المشهد إذ يتم استبدال وضع دمية محل الممثلة التى تمثل دور مارى ملكة الأسكتلنديين ثم تستأنف الحركة حيث يتولى جلاد قطع رأس الدمية ، ويرفع هذه الرأس للنظارة للمشاهدة . قد يكون فيلم « إعدام الملكة مارى » ملكة

الأسكتلنديين ، أول فيلم تستخدم فيه الملابس التقليدية وأول فيلم تستخدم فيه حيلة فى التصوير .

وعند حلول عام ١٨٩١ كان ديكسون الذى كان يعمل لحساب أديسون ، قد أقنعه زملاؤه بأن تبدأ الشركة فى صنع أفلام لأغراض تجارية . ومن بين الحوافز التى شجعته على الإقدام على هذا العمل هو إمكانية صنع آلة تكون معدة للعرض فى معرض كولومبيا ، وهو معرض كبير أقيم فى شيكاغو فى عام ١٨٩٤ . كان أديسون سيكون له

مشهد خارجى لأول أستوديو للصور المتحركة ، يسمى أستوديو « ماريا السوداء » بنى فى ساحة معمل طوماس أديسون . أنشئ هذا الأستوديو حوالى عام ١٨٩٢ ، وكان يشبه الحظيرة وله سقف يمكن تعليته وخفضه ويتحرك على قضبان شبه دائرية وكانت تغمره أشعة الشمس . وكان سقفه وجدرانه من الداخل والخارج مكسوة بورق أسود ومن هنا سمى باسم « ماريا السوداء » .



جناح فى هذا المعرض ، ولم يكن ثمة شك فى أن يكون بائع السعادة بأن يكون لديه اختراع لعرضه ، ولكن حدث أن مضى العمل فى أجهزة الكنتوسكوب بطيئًا ، ولكن الأفلام أعدت فى استوديو « ماريا السوداء » وكان ذلك يجرى حينما يقوم شخص مشهور مثل ساندو ، الرجل القوى ، بزيارة أديسون .

« كان أديسون فى تلك الأثناء منهمكاً بمشروعات عديدة أخرى ، ولم يكن يعتقد بأن الصور المتحركة يمكن أن تصبح شائعة ولكنه كان مخطئًا فى تقديره كل الخطأ ، بل إنه ذهب إلى حد الامتناع عن إنفاق مبلغ ١٥٠ دولارًا مقابل تسجيل براءات اختراعاته فى إنجلترا ، وقد علم رجل إنجليزى يدعى روبرت بول بذلك وبدأ فى صنع كاميرات وأجهزة للمشاهدة مثل الكنتوسكوب ثم عمد إلى صنع آلات العرض ، وقد أصابت كل هذه المنتجات نجاحًا تجاريًا ، أما فى فرنسا فقد كان إخوان كوميير منهمكين بتصميم كاميرا ممتازة للصور المتحركة التى يمكن استخدامها أيضًا كآلة عرض » .

وفى شهر أبريل من عام ١٨٩٤ ، عرضت على الجماهير أول عشرة أجهزة كينتوسكوب فى شارع برودواى بمدينة نيويورك .. وكانت الأفلام الموجودة فى الأجهزة مختلفة عن بعضها البعض . وكان الفيلم فى الكنتوسكوب بمثابة حلقة كبيرة لا نهاية لها تدور حول سلسلة من الأسطوانات . ولكى يرى المشاهد فيلماً كان عليه أن يبتاع تذكرة تؤهله لمشاهدة خمسة أفلام ، وكان المشاهد ينظر من خلال ثقب فى أعلى الآلة حيث يرى فيلمًا مدته دقيقة .

كانت الأفلام العشرة الأولى التى عرضت تضمن فيلمًا عن ساندو الرجل القوى والأكروبات ومشهدًا فى دكان حلاق ورقصة اسكتلندية وبعض الفراخ . أما بالنسبة لبعض أجهزة الكنتوسكوب الأصغر حجمًا ، فإنها تعمل أوتوماتيكيًا بوضع قطعة من النقود فى ثقب معين .

لقد أصابت أجهزة الكنتوسكوب نجاحًا عاجلاً ، ففى خلال المدة من عام ١٨٩٤

إلى عام ١٩٠٠ ، أنتجت شركة أديسون ألف جهاز منها تقريبًا استخدمت فى جميع المدن الأمريكية الكبيرة ، ولكن سرعان ما استبدلت بآلات للعرض وكان مصيرها لسوء الحظ التدمير ، ولم يبق منها سوى ستة أجهزة حتى اليوم .

كانت الأفلام القصيرة التى تعرض بواسطة الكنتوسكوب تتضمن لقطات من الحركات . وكان المسئولون فى شركة أديسون يشعرون بأنها ستكون موضع اهتمام الجمهور ، لقد كانت المشاهد تتضمن بهلوانات وراقصات وراقصين ومبارزة بالسيوف والمصارعين والحيوانات المروضة .

لقد جرت محاولات فى عدد من الأفلام لحكاية قصة ، ولكن هذه القصص لم تزد عن كونها حوادث أو تابلوهات مصحوبة بحركة قليلة . وجدير بالذكر أن الأفلام الروائية الأطول لم تبدأ إلا بعد أن أصبح فى الإمكان إنتاج آلة للعرض .

لقد بدأ اهتمام الجماهير بأفلام الكنتوسكوب القصيرة يتضاءل فى أوائل عام ١٨٩٥ . على أن حدثاً هاما آخر وقع فى ذلك العام ، فقد تمكن مخترع أمريكى يدعى فرنسيس جنكينز ، من اختراع آلة عرض وتلقى تمويله من طوماس أرمات ، وعرضت هذه الآلة وثبتت جودتها العالية . ورأى نورمان راف وفرانك جامون اللذان كانا يعملان فى مشروعات أديسون ، آلة العرض التى صنعها جنكينز وأرمات واقتنعا بأن مستقبل الصور المتحركة يكمن فى عرض الأفلام على جمهور كبير من المشاهدين . لقد كان واضحًا كل الوضوح أن مكاسب أكثر ستتحقق لو أقبل عدد أكبر من الناس على مشاهدة الفيلم بدلاً من شخص واحد فى المرة الواحدة .. ولقد بذل ديكسون محاولات عديدة لإنتاج آلة عرض ولكن كل محاولاته باءت بالفشل ، أما أديسون فقد قرر الانضمام إلى جنكينز وأرمات لصناعة آلات العرض .

وثمة سبب لتفوق البروجكتور (آلة العرض) الجديد هو أن جنكينز اكتشف أن الصورة المعروضة يمكن تحسينها باستخدام وقت أقصر ومدة إضاءة أطول لكل صورة

من صور الفيلم . ولكى يتسنى ذلك كان لابد من إضافة مصاريف (أدوات لفتح أو سد العدسة) مع ثلاث من الريش ، وكان الفيلم يعرض فى الوقت الذى تحجب فيه إحدى هذه الريش الضوء .

ولقد تقرر إطلاق اسم فيتا سكوب على البروجكتور الجديد . وفى ٢٣ أبريل من عام ١٨٩٦ استخدم هذا البروجكتور لعرض صور متحركة فى مسرح لأول مرة فى نيويورك . لقد كان رد الفعل عظيماً عند الجماهير ، واعتبر ذلك الحدث إيذاناً ببدء الصور المتحركة المسرحية فى أمريكا ، على أنه يجدر بالذكر أن عرض الأفلام فى المسارح قد بدأه إخوان لوميير فى باريس فى شهر ديسمبر من عام ١٨٩٥ ، كما أجراه روبرت بول فى إنجلترا فى شهر فبراير من عام ١٨٩٦ ، أى قبل ظهور الفيتاسكوب بأربعة أشهر فى فرنسا وشهرين فى إنجلترا على التوالى . وقد استخدم الفيتاسكوب الأول للفيلم فى حلقات لا نهائية ، ولكن العرض باستخدام الأفلام الملفوفة على بكرات لم يكن قد بدأ ، وإن كان وقته إذ ذاك قد حان .

لم يكن السبب فى أن تغطى شهرة أديسون على غيره من المخترعين فى الأيام الأولى للصور المتحركة فى أمريكا نتيجة لاختراع مبكر أو حتى لنوع مهماته وأجهزته ، وإنما كان فى الواقع لقدرته على الحصول على براءات اختراعات أمريكية لكاميراته وبروجكتوراته بعد مناورات قانونية واسعة النطاق . ولقد أثبت جوردون هندريكس ، وهو من المثقفين الأمريكيين والإخصائيين فى تاريخ صور أديسون المتحركة ، إن أديسون لجأ فى محاولات للحصول إلى براءات اختراع إلى إصدار بيانات غير صحيحة ، ولكن نظرًا لأن ديكسون صنع آلة لتخريم الأفلام ولأسباب أخرى ، منح أديسون فى النهاية براءات الاختراع التى مكنته من إبعاد الأمريكيين الآخرين عن صنع آلات الصور المتحركة وبيعها لسنوات عديدة .

وما أن حل عام ١٩٠٠ حتى ازداد إقبال الجماهير على مشاهدة الصور المتحركة ،

ونتيجة لذلك أنشئت مسارح صغيرة للصور المتحركة فى كل فضاء متاح فى غالبية المدن الأمريكية ، وإلى جانب ذلك كانت الأفلام تعرض فى نهاية برامج الفوديفيل فى المسارح الكبيرة . ولما كان النظارة يدركون أن الفيلم هو نهاية البرنامج ، كانوا يبدءون بالخروج ، وأصبحت مثل هذه الأفلام تعرف باسم « الأفلام المطاردة » . ولقد ازداد الطلب فى ذلك الوقت على الأفلام لسببين آخرين . لقد كان فى أمريكا عدد متزايد من المهاجرين الذين يتكلمون الإنجليزية أو يفهمونها ، وكانوا يفهمون السينما الصامتة ويتمتعون بمشاهدتها ، وكانوا يستطيعون الاستغناء عن سنتات قليلة مقابل فترة ترويحية قصيرة ، وإلى جانب ذلك جرى إذ ذاك إضراب من جانب ممثلى الفودفيل .

ومن ثم حاول أصحاب المسارح الحصول على مزيد من الأفلام لكى يكفلوا بقاء مسارحهم مفتوحة الأبواب .

ومع ذلك سئمت الجماهير الأفلام القصيرة التى كانت فى الغالب أفلامًا إخبارية ، ومشاهد سفرية وراقصات وبهلوانات . ولكن لحسن الحظ بدأ جورج ميلييه الفنان الفرنسى المبدع فى إنتاج الأفلام الروائية التى تحكى قصصًا قصيرة بواسطة ما وصفها « بالمشاهد المرتبة صناعيًّا » لقد أضافت أفلامه دماً جديدًا للسينما لأنها بعثت البهجة والسرور فى نفوس المشاهدين ، وكانت هذه الأفلام حافزًا للعاملين فى صناعة السينما فى إنتاج أفلام قصصية أطول ، على أن أفلام ميلييه كانت دائمًا تشبه المسرح ، فقد كانت الكاميرا طول الوقت مثبتة فى مكان واحد وكان المشهد يمثل حتى النهاية قبل أن يبدأ المشهد الثانى ، لم يكن هناك كاميرا متحركة أو « تحرير » كما نعرفه اليوم .

وليس ثمة شك فى أن الرجال الذين كانوا يصنعون الأفلام لحساب أديسون شاهدوا كثيرًا من أفلام ميلييه ، لأنها عرضت على نطاق واسع فى أمريكا . وإلى جانب ذلك كانت أفلام لمنتجين إنجليز أمثال سيسيل هيبويرث وتشارلز أوربان معروفة .

كان أحد منتجى أفلام أديسون رجلاً يدعي أدوين س . بورتر . وكان مقدرًا لهذا

الرجل أن يساهم بالجزء الأكبر من مساهمة شركة أديسون فى التطوير الفنى للصور المتحركة . فى عام ١٩٠٣ أخذ بورتر بعض لقطات لرجال مطافئ يلبون نداءً وإنذاراً بنشوب حريق ويسوقون أحصنتهم السريعة الجرى فى الشوارع . وقد طرأت لبورتر فكرة فى إعداد قصته للفيلم بإضافة بعض المشاهد لرجال المطافئ وهم ينقذون أمًّا وطفلها من بيت تأكله النيران . ولقد صورت هذه المشاهد الإضافية ووزع الفيلم بعنوان « حياة رجل مطافئ أمريكى » . ومع أنها كانت تروى قصة سينمائية بدائية ، إلا أنها لاقت نجاحًا سريعًا عند الجماهير .

ومن هذا النجاح قرر بورتر إعداد فيلم موضوعه قصة من غرب الولايات المتحدة . فقد ألبس بعض الرجال ملابس رعاة البقر واستعار قطارًا كاملا وقاطرة فى نيو جيرسى وأقام مشهدًا لمحطة ومشهدًا لقاعة رقص وأعد فيلمًا يصور قطاع الطرق وهم يسرقون القطار ولكن رجالاً آخرين يعثرون عليهم بعد مطاردة طويلة ثم يطلقون عليهم الرصاص ويردونهم قتلى . كان هذا الفيلم يتسم بالواقعية والعمل الجسور مع استخدام ناجح لأسلوب التحرير الفنى . كان هذا الفيلم يسمى « سرقة القطار الكبرى » وقد أحدث تأثيرًا كبيرًا على العاملين فى صناعة السينما الذين شاهدوه وبدءوا ينتجون أفلامًا مماثلة عن « حوادث الغرب » . وعمد بورتر فيما بعد إلى إنتاج فيلم باسم « حلم شيطان » وكان هذا الفيلم بمثابة خيال رائع على غرار أفلام ميلييه . على أنه لم يحدث أن امتاز أى من أفلامه الأخرى . وكانت شهرته كمساهم فى الفن السينمائى مصدرها التجديد الذى حققه فى فيلمه « سرقة القطار الكبرى » .

لقد سميت الفترة من عام ١٩٠٣ إلى عام ١٩١٢ بعصر الفيلم ذى البكرة الواحدة . وحدد إخوان لوميير معدل الفيلم الموحد بحوالى ١٦ صورة فى الثانية . وكانت بكرة الفيلم مقاس ٣٥ ملليمترًا وطوله ٩٠٠ قدم يستغرق عرضه حوالى ١٥ دقيقة . وكان كثير من المشتغلين فى صناعة الأفلام يعتقدون بأن الجماهير ليس لديها جلد فى تحمل مشاهدة

أفلام أكثر من بكرة واحدة ، وهكذا ظل المبدأ العام طوال عشرة أعوام بالنسبة للجماهير أن يختلفوا إلى « مسارح » الصور المتحركة الصغيرة لمشاهدة فيلم ذى بكرة واحدة ثم يغادرون المسرح . وعمدت مسارح كثيرة إلى عرض فيلم « سرقة القطار الكبرى » طوال النهار وجانباً من الليل .

كان صاحب مسرح سينمائى صغير فى الأيام الأولى للصور المتحركة المعروضة يجمع كلمتى « النيكل » و « وأوديون » . وكانت قطعة النيكل الأمريكية هى ثمن الدخول أما كلمة « أوديون » باللغة اليونانية فإنها تعنى مسرحاً . وهكذا فإن مسارح الصور المتحركة الصغيرة أصبحت تعرف فيما بعد « بالنيكل – أوديون » . كان كثير من الناس يعتبرون أفلام « النيكل أوديون » أفلاماً خليعة ، حتى إن بعض الصحف الأمريكية هاجمتها فى تعليقاتها وقالت إن هذه الأفلام آثاراً سيئة على الأطفال .

ونتيجة لذلك بدأت الرقابة على الأفلام فى أمريكا واستمرت سنوات كثيرة .

على أن أرباحا كبيرة أخذت تتحقق فى صناعة السينما ، ومن ثم صمم أديسون على محاولة استبعاد شركات أخرى من الميدان ، أى ميدان صنع الأفلام . ونظرًا لأنه كان قد حصل على براءات الاختراع الأساسية ، فقد نجح لبعض الوقت فى ذلك ، وحمل بعض منافسيه على الانضمام إليه فى تأسيس شركة جديدة التى حاولت أن تكون شركة احتكارية . وبهذه الطريقة حاول السيطرة على الإشراف على الأفلام وإنتاجها وتوزيعها فى أمريكا . ولقد سميت الشركة الجديدة بشركة براءات الاختراع للصور المتحركة . وجدير بالذكر أن شركة أيستمان كوداك كانت جزءًا من هذا المشروع ولم تكن تستطيع بيع أفلام للمنتجين الذين لا يدفعون رسوماً للترخيص للشركة الاحتكارية .

وعمد أديسون إلى بناء أستوديو كبير فى نيويورك ، لأنه كان من السهل فى هذه المدينة الحصول على ممثلين وعمال مسارح وغيرهم من الرجال الذين يستطيعون أن يخططوا لتوجيه إنتاج الأفلام . وفى نيويورك اتفق مع د . و . جريفيث على أن يعمل

ممثلاً وكاتبًا فى ١٩٠٧ . وكان أول فيلم مثله فيلمًا قصيرًا من أفلام الدراما يدعى « أنقذ من عش صقر » ومازالت بعض نسخ هذا الفيلم موجودة حتى الآن ، وكان كثير من الناس فى تلك الأيام يدخلون الحقل السينمائى عن طريق المصادفة ، وأصبح بعضهم فيما بعد نجومًا لامعين ذوى شهرة واسعة .

على أنه كان هناك رجال آخرون مصممون على أن ينتجوا أفلامهم الخاصة ويوزعوها ، واستطاع هؤلاء الرجال أن يحصلوا على كاميرات وأفلام أجنبية ، ومن بين أشهر الكاميرات التى كانت معروفة فى ذلك الوقت كاميرا « باثى – Pathe » من فرنسا .. لم تسكت شركة أديسون لبراءات الاختراع على ذلك .. فاستأجرت بعض رجال المباحث لإلقاء القبض على منتجى الأفلام وتقديمهم للمحاكمة .

لقد حدث فى عام ١٩٧٠ أننى زرت مدينة هوليوود وقابلت آرثر ميللر الذى كان من رواد مصورى الصور المتحركة وهو الذى قام بتصوير مسلسل « هلاك بولين » ، وقد أرانى كاميرته طراز « باثى » وعرض جزءًا من فيلم فيها .. وكانت الكاميرا ممتازة . لقد بدأ آرثر ميللر عمله كمصور سينمائى لشركة كانت تصور الأفلام فى أحراش نيو جيرسى ، وأخبرنى بأنه اضطر مرات عديدة إلى التقاط كاميرته والهروب لكى يتجنب الوقوع فى أيدى رجال المباحث الذين يعملون لحساب أديسون .

وإلى جانب ذلك كانت هناك حالة تمرد عند الرجال الموزعين للأفلام ، فهم لم يكونوا راغبين فى دفع الرسوم لشركة براءات الاختراع ، وحاول بعضهم الدخول فى حقل الإنتاج ، وأصبح البعض منهم فيما بعد أصحاب أول استوديوهات فى هوليوود . وقررت شركة أيستمان كوداك أيضاً أن تبيع الأفلام للمنتجين العاملين خارج إطار الشركة الاحتكارية .

ولعلنا لا نتعدى الحقيقة إن قلنا إن محاولات شركة براءات الاختراع للاحتفاظ باحتكارها بطريقة غير مباشرة ، قد أدت إلى دفع الفن السينمائى خطوات كبيرة إلى

الأمام . وثمة شركة اتجهت إلى صناعة السينما بالرغم من أديسون وهى شركة « أميركان بيوجراف آند موتوسكوب كومبانى » التى اشتهرت باسم « بيوجراف » استطاعت هذه الشركة أن تصنع كاميرا تقوم أثناء تشغيلها بتخريم الفيلم ، وبذلك تجنبت انتهاك إحدى براءات الاختراع الخاصة بأديسون ، كانت أفلام شركة بيوجراف متقنة الصنع وأصبحت مشهورة عند الجمهور الذى بدأ يتطلع إلى مشاهدة الممثلين والممثلات المعجب بهم .

كانت هناك شركة توزيع فى أيلينوليس وويسكونسن التى قررت أن تدخل حقل الإنتاج ، وكان اثنان من الرجال المضطلعين بإدارة الآلة هما الأخوان « إينكين » ، لقد أصابت أفلامهما نجاحًا ، وكانت إحدى شركاتهما هى التى استأجرت د . و . جريفيث الرجل الذى أعطى السينما لغتها الخاصة بها ، ففى عام ١٩١٤ جمع إخوان إينكين الأموال لتمويل بداية إنتاج الفيلم الذى تولى إخراجه د . و . جريفيث وهو فيلم « مولد أمة » الذى أصبح أعظم فيلم فى عصره .

مازال روى اينكين على قيد الحياة ، وقد كنت سعيد الحظ لأن أزوره فى بيته فى ويسكونسن منذ بضع سنين . وقد قال لى إنه لولا السياسات المقيدة التى كانت شركةبراءات الاختراعات تنتهجها لما استطاع هو وشقيقه أن ينتجا الأفلام .

وثمة ظرف من الظروف التى ساعدت على تنمية صناعة الصور المتحركة فى أمريكا وحدث نتيجة لحملة سياسية ، فقد كلف ريتشارد كروكر ، الذى كان مرشحًا عن ولاية نيويورك ، أديسون بصنع ٨٠ آلة عرض لعرض أفلام كان كروكر يأمل فى أن تساعده فى حملته ، ووجد معه عددًا كبيرًا من آلات العرض ، وقرر بيع آلات العرض هذه فى المدن الأمريكية المختلفة وجرى استعمالها على الفور .

وإلى جانب ذلك عمد أديسون إلى صنع آلات عرض صغيرة لبيعها للأشخاص الذين يرغبون فى استخدامها فى بيوتهم .. ولكى يتسنى خفض أسعار الأفلام ، أعدت

نسخ لاستخدام صور صغيرة ، وكان فى المدينة التى كنت أقيم فيها أحد الجيران الذى كان لديه آلة عرض طراز أديسون يرجع صنعها إلى عام ١٩١٢ وبعض الأفلام ، وكانت الأفلام أفلامًا محددة العرض من مقاس ٣٥ ملليمترًا ولكن كانت هناك فيها ثلاثة صفوف من الصور . ولكى تستطيع أن تعرض الصف الأول من الصور تعد العدسة لعرض صور الصف الأول ثم تبدأ فى عرض الفيلم ولكن ينبغى عدم إخراجه من آلة العرض « البروجكتور » . ثم تحرك العدسات إلى الوضع الوسط وتبدأ فى عرض الفيلم الذى يلف بطريقة عكسية لكى يجرى عرض الجزء المتوسط من القصة .

وأخيرًا تضبط العدسات فى الوضع الثالث ، وتبدأ فى عرض الجزء الأخير من الفيلم ، ثم تعيد لف الفيلم لإعداده للبداية مرة أخرى .

ما الذى يمكن قوله عن الصفة الفنية لأفلام أديسون ذات البكرة الواحدة ؟

الحقيقة ، ليس هناك الكثير الذى يمكن ذكره عنها ، لأن غالبيتها من أفلام الميلودراما والكوميديا .. وكانت تتناول موضوعات مثل مشاكل الفئات العاملة من الناس وأخطار المشروبات الروحية والجريمة والحب . ولم يكن هناك شخص فى مؤسسة أديسون يستطيع إعطاء السينما اتجاهًا جديدًا ، وبدأت الشركات تنتقل إلى الغرب حيث الشمس الساطعة فى كاليفورنيا وحيث كان الإنتاج أسهل ، ولم يقف أديسون مكتوف اليدين ، بل إنه أوفد مخبريه إلى كاليفورنيا ، ولكنه كان يحارب معركة خاسرة مع فئات من الناس المهرة الأذكياء .

ويبدو واضحًا أن أديسون نفسه لم يكن لديه أى اهتمام فنى بالأفلام ، واضطره عجز شركته عن مواجهة المنافسة الضارية من جانب الشركات الأخرى إلى فقدان الاهتمام بصناعة الصور المتحركة . وحدث فى عام ١٩١٥ أن شب حريق هائل فى معمل أديسون الرئيسى فى ويست أورانج ، وأدى هذا الحريق إلى أن تقرر الشركة وقف صناعة الأفلام .

وأحب أن أنهى مقالى بأن أقرر أن إنتاج الصور المتحركة التجارى فى أمريكا قد بدأته شركة أديسون ، ويجب الاعتراف بفضل وليم ديكسون لما بذله من جهود فى بناء صناعة الصور المتحركة فى أمريكا ، لقد كانت اختراعاته هى البداية .

وتحدث جوردون هندريك فى كتابه « أسطورة أديسون المتحركة » عن ديكسون فقال : « لقد كان هو المركز الأساسى لعمل الصور المتحركة فى شركة أديسون أثناء فترة الكمال الفنى لهذه الصناعة ، وفى الوقت الذى كان الآخرون قد اتجهوا فيه إلى الاستخدام التجارى لهذه الوسيلة الجديدة ، كان هو الأداة التى استخدمها هؤلاء الآخرون لتحويلها إلى صناعة منتجة مثمرة » .

السينما الأمريكية



وليم ك. إيفرسون، مؤلف كتب عديدة عن السينما وكتب مقالات كثيرة للمجلات الدورية المتخصصة فى شئون السينما، وقام بتدريس تاريخ الفيلم بصفته « المدرسة الجديدة » فى كل من مدرسة الأدب المرئى وجامعة نيويورك، وألقى محاضرات على نطاق واسع فى كل من الولايات المتحدة وكندا وأوروبا .

٤ سنوات د . و . جريفيث

بقلم : وليم ك . ايفرسون

جولد بيرجر : لقد اقترحت يا بروفسور إيفرسون أن يقتصر حديثنا على سنوات جريفيث . ماذا تقول عن تلك السنين ؟ وكيف تصفها ؟ .

إيفرسون : إننى أفكر أساسا فى السنوات التى قام فيها بأكبر مساهمة فى الأفلام . وأقول إن المرء ، يعتبر سنوات جريفيث من الناحية التجارية هى التى بدأت من نجاحاته الكبيرة فصاعدًا ، أى من عرض فيلمه « مولد أمة » فى عام ١٩١٥ حتى نهاية العشرينيات . على أننى لا أغفل أيضاً النصيب الذى أسهم فيه بالفن من حيث التكنيك والأسلوب الفيلمى ، وذلك فى المدة من فيلمه الأول الذى عرض فى عام ١٩٠٨ حتى عام ١٩١٣ حينما أنهى عمله فى أفلامه القصيرة .

جولد بيرجر : لم هذه الأفلام هامة إلى هذا الحد ؟

إيفرسون : لأنه قبل ظهور جريفيث لم يكن هناك فى الواقع تحرير أو قواعد أو حتى إخراج . لقد صنعت الأفلام الأولى ، ونحن نعنى الأفلام التى ظهرت فى عامى ١٨٩٩ و ١٩٠٠ فصاعدًا ، أشياء مدهشة للغاية . لقد كانت من حيث المضمون تتسم بالمرح والدعاية وكانت فيها أفكار وأسلوب تصوير مثير الدهشة والإعجاب .

إنك تستطيع أن تشاهد فيلمًا من الأفلام التى عرضت ابتداء من عام ١٩٠١ سترى أن التصوير واضح كل الوضوح دون أن يترك أيًا من التفاصيل ، ولكن كان الفيلم غير متماسك ، ولم يكن هناك أى شخص يستطيع أن ينسق هذه الأشياء ويرتبها وكان المخرجون أو المصورون حينما يقع فى أيديهم جهاز معين من الأجهزة الجديدة . فإنهم كانوا يستخدمون لفيلم معين واحد ، ولم يكونوا يدركون أن هذا الجهاز يمكن استخدامه من جديد .

لم يكن هنا فى الواقع شىء اسمه المخرج قبل جريفيث . لقد كان الرجل الذى يصنع الفيلم هو عادة المصور ، وكان يصور كل شىء . وكان بطبيعة الحال هو الذى يعطى التوجيهات . لم يكن المصور فى الحقيقة أكثر من رجل مـرور ، فقد كان يقف فى مكان معين ثم يأمر الناس بعمل ما يطلبه منهم أو يأمرهم بالتوقف عن العمل والحركة أو أن يمشى إلى اليمين أو أن يتجهوا إلى اليسار . وكان يصور كل شىء . وأصبحت هذه العملية عملية ميكانيكية مجردة من أى فكرة أو فن سينمائى .

ولعل أحسن مثل لذلك هو استخدام الكاميرا المتحركة . أى وضع الكاميرا على شاحنة لتصوير المشاهد ، وقد أصبحت فيما بعد مفهوماً أو عنصرًا موحدًا فى إعداد أى نوع من الأفلام . ومع ذلك فإن مما يثير الدهشة أن عددًا قليلاً جدا من الناس هم الذين أدركوا أهمية هذا التكنيك الجديد . وعلى سبيل المثال ، أعدت شركة أديسون فى عام ١٩٠٢ فيلما بعنوان « البوليس راكب الدراجة » ، وكان هذا الفيلم بمثابة مطاردة فى نيويورك . لقد تم إعداد هذا الفيلم لإظهار عمل البوليس الراكب الدراجة الذى كان جزءًا من وحدة جديدة أنشأتها إدارة بوليس نيويورك .

كان الفيلم يصور رجلين من رجال البوليس الراكبى الدراجات يطاردان سائقًا على طريق بحذاء النهر عقب ارتكابه حادثا ، وهروبه بعد وقوع الحادث ، وقد استغرقت المطاردة خمس دقائق أو أقل . وكانت الكاميرا منصوبة على سيارة أخرى مسرعة وراء



د . و . **جريفيث** (١٨٧٥ - ١٩٤٨) أول مخرج أمريكى عظيم حينما كان فى الأربعين

الطرفين ، وكان هذا الأسلوب فى ذلك الوقت يبدو الأسهل والأكثر وضوحًا لتصوير الحادث . وهكذا ، فإن المصورين نصبوا الكاميرا فوق سيارة أخرى أخذت تجرى وراءهم .

وليس ثمة شك فى أن وضع الكاميرا ، وإن كانت تتحرك مع السيارة ، كان ثابتاً . لم يكن هناك سوى هذه الفكرة . لم يكن أى شخص يدرك ، على ما يبدو ، أنه بوضع الكاميرا على شاحنة أمام الناس يمكن أن يغير الفكرة ، إن فى استطاعتك أن تزيد من حدة التوتر والإثارة بإظهار تناقص المسافة بين المُطَارَد والمُطارِد . وهكذا ، فإنهم صوروا هذه المطاردة الوحيدة من هذه الزاوية الوحيدة على جانب النهر .

لقد كانت بالتأكيد مطاردة مثيرة لأنها كانت متحركة وعرضت عليك فيلم « مطاردة على ضفة النهر » فى عام ١٩٠٢ ، ولم يكن النظارة يعرفون المكانِ جيدًا . لقد كان إعداد الفيلم جيدًا ، ولكن لم يكن أحد يدرك حقيقة الجهاز الذى تمّ به إعداد الفيلم .

وبعد بضع سنوات ، وعلى وجه التحديد فى عام ١٩٠٤ أعد مخرج بريطانى سيسيل هيموبرت ، الذى لم يكن ندا لجريفيث وإن كان قد ظهر قبله ، فيلماً عن « جون جيلبين على صهوة جواد » ، فقد وضع الكاميرا وراء الحصان ، وهكذا كانت الكاميرا تتحرك ، وأحس المشاهد بوجود حركة ، ولكن كل ماشاهده كان ظهر الحصان . لم يكن يدرك ، على مايبدو ، أن « واجهة » الحصان كانت أكثر إثارة . إن هذه أمثلة متطرفة ، ولكن جريفيث عرف بالغريزة ماذا يفعل بهذه الأجهزة كان يرى الكاميرا تتحرك ويقول : حسناً ، لم لا نضعها فى المقدمة وعلى الجوانب وفى الخلف حتى يتسنى إضفاء جو من الإثارة على هذه الأفلام ؟ .

لقد تصرف على هذا النحو بمستنبطات أخرى كثيرة . وهناك مثلاً « القفلة » وقد

ادعى كثير من الناس أن جريفيث هو الذى كان أول من اخترع « القفلة » ولكن هذا ليس صحيحاً . فقد كانت « القفلة » مستعملة منذ بداية صناعة الأفلام . وإن لم تكن قد استخدمت بطريقة خلاقة . والسبب فى ذلك أن الناس لم يعرفوا ماذا يفعلون بهذه الناحية .

لقد كان المرء يشاهد ما هو قريب من « القفلة » كما هو الحال فى فيلم « سرقة القطار الكبرى » الذى يظهر فيه الرجل وهو يطلق الرصاص فى وجه الكاميرا . لقد استخدمت هذه اللقطة للإثارة وكانت مشهدًا مثيرًا حقا ، ولكن لم تكن هناك حيلة واحدة فى فيلم « سرقة القطار الكبرى » وإنما كانت طريقة مستحدثة لطيفة لنهاية الفيلم .

وهكذا ، فإن جميع هذه الأساليب كانت معروفة ، منها الحيل أو اللقطات القريبة من الكاميرا واستخدام الكاميرا المتحركة . إذن كانت هذه الأمور موجودة ولكنها كانت موجودة فى ذلك الحين بوصفها أسهل الطرق للخروج من مشكلة معينة . وعليه فإن المخرج أو المصور لم يكن يدرك أن هذه المستحدثات يمكن استغلالها فى إطار آخر .

وحينما دخل جريفيث ميدان العمل السينمائى ، أدرك أن جميع هذه الإمكانات قائمة ، ولكن مما لا شك فيه أن جريفيث عمد إلى تطوير كثير من أفكاره ، ثم استغلها جميعًا ثم شكل لغة الفيلم معها وهكذا ، فإنه منذ عام ١٩٠٨ حينما أخرج فيلمه الأول ، أخذ المرء يدرك أن هناك تطوراً فى صناعة الفيلم والتى انبثقت منها فى الحقيقة جميع أفلام اليوم .

جولد بيرجر : لقد كان يخرج منذ البداية فيلمين فى الأسبوع على الأقل ، أليس كذلك ؟

إيفرسون : بالضبط ... وأحياناً كان يخرج أكثر من ذلك .

جولد بيرجو : هل الأساليب الفنية التى كان يتبعها منذ البداية كانت متوفرة أو أنه كان له أسلوبه الخاص ؟

إيفرسون : حسنًا ، إنه انتهج أسلوبه الخاص ثم أحرز تقدمًا هائلاً فى عمله مع مرور الأيام ، ولكن كان هناك شعور غريزى منذ البداية . كان أول فيلم له يدعى « مخاطرات دوللى » أخرجه فى عام ١٩٠٨ . لم يكن فى الواقع ينوى إنتاج هذا الفيلم لأنه كان فى الفيلم ممثلاً وكاتبًا للقصة ، وكان يرى إلى جانب ذلك أن موهبته كانت قوية كمؤلف مسرحى ، ولم يكن لديه أى اهتمام بإخراج الفيلم ، وقيل أنه شعر بالخجل لاشتراكه فى الفيلم فى ذلك الوقت .

والذى حدث أنه كلف فجأة بإخراج الفيلم لأن مخرج الفيلم كان مريضاً ، واستطاع فى أول فيلم يخرجه أن يثبت وجوده كرجل يعرف كيف يصنع الأفلام ، كان جريفيث لم يخرج أى فيلم قبل ذلك ، ومع هذا فإنه أثبت بأول فيلم أخرجه تفوقه على عمل جميع « الرواد » الذين سبقوه بثمانية أعوام أو أكثر فى صناعة الأفلام .

كانت قصة الفيلم بسيطة وقصيرة جدا وكانت قصة ميلودراما ، ومع ذلك كان فيها جانب كبير من التحرير . وكان الفيلم يتضمن مشاهد طبيعية كثيرة ومناظر خارجية حتى أن المشاهد لم يكن يشعر أنه يشاهد حيلاً من حيل الاستوديوهات التى كانت تتميز بها كثير من أفلام تلك الفترة .

أما جريفيث فقد عمد إلى تصوير الفيلم كله خارج الاستوديو حتى أنه اتسم بالواقعية . وإلى جانب ذلك ، لم يستخدم جريفيث شرحًا وعناوين للفيلم على الإطلاق لأن القصة كانت تشرح نفسها بالصور . وكانت تسير فى اتجاه واحد . ومهما يكن من شىء فقد كان الفيلم رائعًا ، وإن لم يكن ممتازاً ، ولكنه كأول فيلم يخرجه رجل لم يسبق له العمل فى صناعة الأفلام ، فإنه يبين تفهمًا لهذه الوسيلة من الوسائل الفنية وكيف يمكن أن تصنع بها .

كان ذلك الفيلم نقطة انطلاق بالنسبة لجريفيث الذى خطا خطوات كبيرة خيالية ، لقد تأثر بالفيلم وأحس أن لصناعة الأفلام إمكانات هائلة ثم حاول أن يصنع شيئين :

أولا : حاول أن يرفع مستوى مضمون الأفلام القصيرة إذ ذاك ، لقد كانت جميع الأفلام لا يستغرق عرض الواحد منها سوى عشر دقائق أو خمس عشرة دقيقة على أكثر تقدير . وكانت أفلامًا بسيطة للغاية دون أن يكون لها أى مضمون فكرى ، لأن الجانب الأعظم من رواد السينما كان من المهاجرين من ناحية ولأن السينما مازالت حتى ذلك الوقت لا ينظر إليها بعين الاحترام .

لم يكن أى شخص يختلف إلى دار من دور السينما لكى يقضى ليلة فنية أو أن العادة جرت على ذلك ، فإن السينما كانت فى ذلك الوقت فى آخر قائمة وسائل التسلية والملاهى .

ولكن المهاجرين الذى كانوا إذ ذاك ، يتدفقون على البلاد فى أفواج ضخمة (ذلك أن تلك الفترة كانت فترة الهجرة العظيمة) . وكانوا فى الحقيقة يواجهون صعوبة اللغة . وهم لم يتعلموا عن بلدهم الجديد من الأفلام فحسب ، وإنما تعلموا شيئًا من اللغة بإقبالهم على قراءة عناوين الأفلام والمواد التى تعرض فى هذه الأفلام .

لقد كان مستوى المضمون الفكرى فى الأفلام منخفضًا فى ذلك الوقت ، وحاول جريفيث أن يرفع هذا المستوى بالتخلص من مستوى الصناعة عن طريق إدخال الكوميديا عليها لأن الأفلام كانت تتسم بالجدية وإلى جانب ذلك أخرج أفلامًا من قصص لكتاب مثل ديكينز وتولستوى وتشارلز كنجسلى .

ومما لا شك فيه أن إعداد فيلم من قصة لتولستوى فى بكرة واحدة أمر لا يتسم بالفطنة والذكاء ، على أنه فى الوقت نفسه أصاب نجاحًا فى فيلمه « البعث » الذى أخرجه فى عام ١٩٠٩ ، وكانت مدة عرضه تستغرق عشر دقائق ، ومع ذلك فإن الفيلم لم يفقد جوهر القصة ، إن المرء بمجرد مشاهدته للفيلم سرعان ما يعى المضمون .

وإلى جانب ذلك استخدم التصوير بتقريب الكاميرا إلى المكان المراد تصويره فى وقت الضرورة لإبراز تفاصيل بعينها فى الفيلم ، وصفوة القول أن هذا الفيلم كان فيلماً جيد الإعداد إلى حد كبير.

ومن عام ١٩٠٩ إلى عام ١٩١٢ ، أعد أفلامًا كثيرة جيدة . وكانت كلها تعنى أساسا بالمضمون ، مع تضمينه بيانًا اجتماعيًا ينتقد فيه الظلم فى السياسة أو فى المحاكم ، أو لترجمة أدب ديكنيز وتولستوى على الشاشة . لم يكن هذا الإجراء هو موضوع اهتمامه الرئيسى ، وإنما كان هدفه الأساسى هو بناء لغة الفيلم .

ولكى يتسنى له ذلك لجأ إلى الميلودراما ، وكان يعد الأفلام عن الغرب أو القوافل فى هوليوود فى الغالب وكان فى ذلك الوقت يعمل خارج نيويورك فى استوديوهات بيوجراف ، وكان معظم أيام السنة يعمل فى نيويورك أو نيوجيرسى . ولكن حينما يأتى فصل الشتاء يتوجه إلى كاليفورنيا لكى يستفيد من المناخ الطيب حيث يجرى تصوير أفلامه عن الغرب وغيرها .

وقد استخدم أفلام الميلودراما الصغيرة – أفلام رجال الشرطة واللصوص أو الأفلام عن الغرب والقوافل – كوسيلة لنشر أفكاره وتطويرها مع تضمين أفلامه عناصر الإثارة بما فى ذلك الإطالة فى اللقطات أو تقصيرها كما يتطلب الموقف ، إن فى استطاعتك أن تتخذ من فيلم من أفلام المطاردة كل عام من إخراج جريفيث قياسًا لتقدمه .

إن فيلم « الفيلا الوحيدة » الذى أخرجه فى عام ١٩٠٩ كان فيلم مطاردة بسيطة ولم تكن نهايته تتسم بالإثارة . أما الفيلم الذى أخرجه فى عام ١٩١١ وهو فيلم (عامل تليفون لوندال) . فهو من نفس نوع أفلام المطاردة ولكنه فى هذا الفيلم استخدم قطاراً لإضافة عنصر سرعة كبيرة إلى الفيلم . وكانت أحداث الفيلم تدور حول نقطة واحدة وهى ما إذا كان القطار سيصل إلى المحطة فى الوقت المناسب لإنقاذ عامل تليفون . لقد

كان فيلماً جيدًا ، ولكن لم تستغل الكاميرا المتحركة نفسها استغلالاً كبيراً . لم تكن الكاميرا فى الواقع تتحرك ، وإنما كانت مثبتة على القطار عند (كابينة) السائق لكى يتسنى تصوير لقطات مفصلة للقطار.

وفى عام ١٩١٢ أعاد إخراج القصة نفسها باسم (فتاة ووديعتها) وقد صور المطاردة التى تستغرق مدتها نصف الفيلم ، لم توضع الكاميرا فى هذا الفيلم على القطار ، ولكنها وضعت على سيارة تسير بحذاء خط السكة الحديد . إنك سرعان ما تحس بوجود حركة حقيقية وقد لجأ إلى وضع أجسام بين الكاميرا والقطار حتى يبدو القطار يمرق كالسهم إلى جانب الأشجار أو الشجيرات أو الأسوار ، وبذلك يضيف عنصراً من الحركة ، وبهذا الفيلم قضى على جميع أفلام الحركة التى أعدت قبل عام ١٩١٢ .

وقد لجأ إلى طرق أخرى كثيرة مثل استخدام أساليب مختلفة فى الإضاءة ، فكان مثلاً يسلط الكاميرا مباشرة على الشمس للحصول على لقطة لمشهد رومانسى أخذ فى التلاشى تدريجيًا ، وقد يعمد إلى جمع العشاق حول مواقد للنار حتى تنعكس ومضات رومانتيكية منها على وجوههم . كانت هذه الأساليب كلها نوعاً من الإضاءة التى لم تكن شائعة فى ذلك الحين.

جولد بيرجر : حسناً ؛ لقد تحدثنا عن موضوع الفيلم ، ولكن معظمنا عاش مع الفيلم طوال حياته . وتكلمنا عن الموضوع كقاعدة مسلم بها . هل يمكنك أن تحدد ما الذى صنعه جريفيث من أجلنا ؟ وما هى العناصر التى جمعها معاً حتى أصبح فى استطاعتنا القول ، « هذا هو الموضوع الذى ندين به لجريفيث » .

إيفرسون : حسناً ، أظن أننى أستطيع أن أجرى مقارنة بين فيلمين من أفلام ذلك العهد ، أحدهما ذو موضوع والآخر بدونه ولكى أقدم هذا الفيلم أكتفى بالقول إنه ذو « موضوع » ... وهو يشبه قصة روائية مكتوبة بدون أى نوع من الفواصل أو النقط أو « الأحرف الكبيرة » ، أو جمل أو مقاطع أو علامات تعجب . إن القصة كلها متكاملة

ولكنه لم يضف عليها أية سمة دراماتيكية . لم يكن أحد يدرك إمكانياتها لأن المؤلف لم يعرف قط متى يقف أو يتوقف أو متى يؤكد نقطة أو يبرزها .

وهناك فيلمان من أفلام تلك الفترة الأولى اللذان تنطبق عليهما هذه الصفة ، وأحدهما فيلم من أفلام أديسون يستغرق عرضه عشر دقائق تم إعداده فى عام ١٩١٥ وهو فيلم (ابنة الأومباشى) ، وهو فيلم غربى يتضمن جميع العناصر التى كان جريفيث مغرماً بها ، المطاردة والإنقاذ ولكن كان ينقصه أى نوع من المحاولات لإثارة النظارة .

ويبدأ هذا الفيلم من ناحية بالممثلين الذين لا تعرف عنهم شيئًا ولكن جريفيث كان لديه وسيلة لتصوير الأشخاص بطريقة تجعلك تعرف على الفور ما هو نوع هؤلاء الناس ، وبأى شىء يشعرون وما إذا كانوا أناساً طيبين أم شريرين . فمثلاً كان كل ممثل من كبار الممثلين فى فيلم « مولد أمة » ، الذى ظل يعرض حتى عام ١٩١٥ ، يظهر فى الفيلم مع حيوان . وكان البطل الجنتلمان يظهر فى الفيلم وهو يداعب كلباً أو قطة ، وكانت ليليان جيش تظهر فى الفيلم مع كلب لتأكيد لطفها ووداعتها . أما الممثل الشرير فإنه يصور وهو يضرب كلبا ، وقد لا يكون هذا المشهد يتسم بالحذق اليوم ، ولكنه مع ذلك كان أسلوباً ناجحًا لأنه كان يعرف النظارة على الفور بأنواع الناس .

إنك لتجد هذا الأسلوب ينسخ نسخًا حتى طوال العشرينيات . وقد فعل فكتور سيستروم ، المخرج السويدى الكبير نفس الشىء حينما أخرج فيلماً لجريتا جاربو وهو فيلم « حكمة جوستا بيرلنج » أى أنه قدم الممثلين مع الحيوانات وهكذا ، فإن ذلك النوع من الرمزية كان متقدمًا وناجحًا .

ولكننا إذا عدنا إلى فيلم « ابنة الأومباشى » لوجدنا أن الفيلم يهدأ بدون تقديم الممثلين على الإطلاق ، إنك لا تعرف من هؤلاء الناس ، ولم تجر لهم لقطات عن قرب لدراسة وجوههم والتأكد من أصحابها . وكانت العناوين المرافقة للقطات تشرح لك

كل شيء حتى قبل حدوثه ، ومن ثم فإن الفيلم يخلو من أى عنصر من عناصر الإثارة والتوتر ، لأنك تعرف ما الذى سيحدث قبل أن يحدث .

لم يكن ثمة نوع من العمل الجانبى أو الكتابة الجانبية أو مواد عارضة لتشكيل أشخاص الفيلم « لقد كان جريفيث دائمًا إلى حد ما يضيع الوقت » ولكن لم يكن ما يصنعه جريفيث تضييعًا للوقت ، وإن كان يبدو كذلك ، لأنه كان يقدم لك فى أفلامه تفاصيل غير هامة حتى تستطيع أن تعرف شيئًا عن هؤلاء الناس . أى ما إذا كانوا عطوفين أو لعوبين ... إلخ

ولكنه باستخدام بعض أجزاء من الفيلم هنا وأجزاء أخرى هناك لشرح شخصيات الممثلين أصبح النظارة يعتقدون بهؤلاء الناس ويهمهم أمرهم وما يحدث لهم .

وفى فيلم « ابنة الأومباشى » فإنك لا يساورك أى شعور بالصدق أو الاعتقاد ، وهكـذا فإنك لا يهمك من الفيلم شيء . ولذا ، فإن الفيلم كله قد سقط منذ البداية ، وأقول أيضاً إنه لم يكن هناك أى عنصر من عناصر الإثارة والتشويق لأنك تعرف مقدماً ما الذى سيحدث .

وهناك نقطة فى الفيلم حيث يحاصر الهنود الحمر القافلة ، كلام لشرح المشهد يقول « مع أن خصمهم متفوق جدا عليهم من حيث العدد إلا أنهم يقاتلون ببسالة » ويعقب ذلك لقطة تبين ثلاثين على الأقل من الفرسان فى موقعهم الاستراتيجى على قمة تل وهم يطلقون الرصاص على الهنود ويردون ثلاثة أو أربعة منهم قتلى . والواضح أنه لم تكن هناك فكرة لإثارة عنصر الإثارة والتشويق عند النظارة حتى يجعلهم يعيشون الفيلم .

وحينما امتطى الفرسان صهوات جيادهم لنجدة القافلة ، فهنا تشهد لقطة سيئة لأنها تبين الفرسان وهم يندفعون بجيادهم من الحصن لنجدة القافلة . لقد تم تصوير اللقطة فى نيوجيرسى كما هو الحال بالنسبة لمعظم أفلام أديسون ثم ينطلقون نحو الطريق الرئيسية التى كانت فى منتصف مدى الكاميرا ، وقد ظهرت عيوب كثيرة فى اللقطة كان

يمكن تجنبها برفع الكاميرا أو خفضها .

ثم يجرى الاندفاع نحو القافلة للنجدة ، ولكن بدون وقوع أى أحداث أو أى اشتباك بين الهنود والفرسان وكل ما حدث هو أن القوات انطلقت نحو المكان دون أن يكون ذلك مصحوبًا بأى عنصر من عناصر الإثارة ، ثم ينتهى الفيلم حتى بدون أى مشهد فيه حيلة مثيرة أو مشوقة ، وهكذا ، فإنك تشعر بأنك خدعت وأنك لم تشعر بأى توتر أو إثارة لأنك كنت تعرف ما الذى سيحدث قبل أن يحدث ، وحينما ينتهى المشهد تكون النهاية بدون أن يترك عندك أثراً من آثار التوتر والإثارة .

وثمة سبب فى رأيى وهو أن استوديوهات أديسون كانت مجرد صانعة أفلام مثلما كانت صانعة للأنوار الكهربائية وغيرها من الأدوات . ولم تكن فى الواقع مهتمة بفن الأفلام ، وثمة حقيقة وهى أنه لم يتخرج من أستوديوهات أديسون رجال عظام أو مخرجون أفذاذ أو نجوم . لا شىء . لم يكونوا سوى مجرد ممثلين وفنيين .

كان هذا فيلماً من أفلام عام ١٩١٥ ولم يكن فى زمنه فيلمًا سيئا وإنما كان فيلمًا طبق الأصل لأفلام تلك الفترة ثم تعود إلى عام ١٩١١ لترى فيلم « الدماء القاتلة » من إخراج جريفيث الذى كان من نفس القصة ونفس البناء والتكوين ونفس الوضع . وينفق جريفيث فى هذا الفيلم وقتا طويلاً فى البداية مع الأطفال مبيناً أنهم جزء من العائلة .

ومع أن هذا يبدو لمحة واضحة من فن العرض أو الاهتمام الإنسانى ، فإن الفيلم قد شد انتباه الجماهير بسبب الأطفال على الشاشة ، وكان الأطفال فى الفيلم يتصرفون طبيعيًّا ، دون أى محاولة منهم للوقوف أمام الكاميرا لمجرد تصويرهم ، بل إنهم تركوا أنفسهم على سجاياها ، وبذلك أصبحوا مشاركين مشاركة فعلية فى حوادث الفيلم .

كان النظارة منذ البداية مشدودين نحو الأطفال ، وحينما بدأت أحداث الفيلم ، سارت ببطء ثم أخذت تسير بسرعة وتظهر بأحجام أكبر على الشاشة . وقد ازداد التوتر

لدى الجماهير نتيجة للبدء فى لقطات طويلة ثم تقصير اللقطات تدريجيًّا مع سحب الكاميرا إلى الخلف وبذلك يتاح للنظارة رؤية أفضل للأحداث مع استمرار العرض .

وهناك بعض التكوين الخيالى فى الفيلم ، ففى إحدى اللقطات يظهر الفرسان وهم مسرعون لنجدة القافلة ، وقد جرى تصوير هذا المشهد بطريقة تعطى الانطباع للمشاهدين بأن هناك مئات من الفرسان يدورون فى حلقة كبيرة جدا فى حين أنه لم يكن عددهم يزيد على ثلاثين فارسًا ، إن جريفيث فى هذا الفيلم نجح فى إبراز مساحة كبيرة من موقع الحوادث وحجمها وخلق الانطباع بوجود أعداد كبيرة من الفرسان .

وحينما تصل المعركة إلى نهايتها ، عمد جريفيث لأول مرة إلى سحب كاميرته إلى الخلف ، وبذلك أتاح للنظارة مشاهدة منظر رائع للوادى مع قيام الفرسان بمحاصرة الهنود ، واتجاه فريق منهم للقيام بعملية الإنقاذ .

وهكذا فإنك تحس بوجود أحداث تقع فى مشهد بانورامى ، وعندما انتهى الفيلم . لم يعمد إلى إظهار كلمة « النهاية » ، ولكنه أضاف مشهدًا قصيرًا عن عودة التئام شمل الابن والأب . مع بدء الأطفال المذعورين بالخروج من تحت السرير ، ثم يلى ذلك مشهد كوميدى قصير ، وبذلك يكون جريفيث قد ربت على ظهور المشاهدين وأعادهم إلى منازلهم مسرورين .

وكان لهذا النوع من المشاهد الإضافية أثره ، ولكن كانت ثمة لحظة فى الفيلم حيث جرى خطأ أيضاً كما حدث فى فيلم « ابنة الأومباشى » الذى كان من الأخطاء فيه مشهد الخياط . أما فى فيلم جريفيث ، فإن هناك مشهداً يبين البطل وهو على وشك امتطاء صهوة جواده لكى ينطلق للنجدة . ويظهر الحصان وهو خائف من إطلاق الرصاص ، فيتراجع ثم يبدأ بالهروب ، ولكن جريفيث سرعان ما يحول الكاميرا بالغريزة إلى الفارس الذى يمتطى صهوة جواده الذى انطلق كالسهم ، وبذلك فإنك لا تشعر بحدوث خطأ ما ذلك لأن كل شىء كان يفعله جريفيث إنما كان يفعله بالغريزة ، وهو

لم يستخدم النصوص المكتوبة على الإطلاق . كان يعرف ما الذى ينبغى عمله .

وفى حين أن أفلام أديسون – منها على سبيل المثال « ابنة الأومباشى » قد استخدمت فيها النصوص على مخطوطة الفيلم ، فإنها لم تكن سوى مجرد قائمة من اللقطات ، فلو أن هذه الأفلام هى التى صورت معركة القافلة ، فإن مشهد الفارس مثلاً لا يخرج عن ظهوره وهو يمتطى صهوة جواده ، على شمال الشاشة ثم يترجل على يمينها وهكذا . ومما لا شك فيه أن المخرج الماهر يطلع على المعلومات ثم يبنى عليها ويضيف إليها بعض الأحداث الجانبية لكى يجعلها تبدو أكثر إنسانية وواقعية . ولكن المخرجين فى شركة أديسون لم يفعلوا ذلك على الإطلاق ، ولم يكونوا يفعلون شيئًا اللهم سوى تسجيل لقطات دون إضافة أى شىء إليها . وهكذا ، فإن أفلام أديسون كانت تبدو سمجة ومملة ، لأنها كانت بمثابة سلسلة من اللقطات دون وجود أى نوع من الفكر وراءها . ولا أى تنشيط للممثلين ولا أية محاولة لإضافة عنصر من عناصر الإثارة والتشويق . إن أفلام أديسون اليوم استقرت فى المتاحف . وإذا أجرينا مقارنة بين فيلم أديسون « ابنة الأومباشى » الذى أعد فى عام ١٩١٥ وفيلم « الدماء القاتلة » الذى أخرجه جريفيث فى عام ١٩١١ ؛ فإنه لم يكن من الممكن التصور بأن الفرق الزمنى بينهما هو أربع سنوات . وإلا بعد عن التصديق هو أنه لم يدرك أحد أهمية جريفيث أو ما الذى كان يفعله .

لم يعترف أحد بفضل جريفيث على الشاشة فى ذلك الوقت ، كما أنه لم يحدث أن اكتسب نجم من النجوم أو ممثل شهرة أو اعترف أحد بفضله ، وكانوا يعملون لحساب شركة بعينها ليس إلاَّ . على أننى أعتقد بأن النقاد ونقد الأفلام فى ذلك الوقت كان قويًّا يتسم بالحذق وهذا أمر مثير للدهشة ، فقد أدرك النقاد أن هناك شيئًا ما يحدث فى (بيوجراف) حيث كان جريفيث يعمل ، ولكنهم لم يكونوا يعرفون اسم جريفيث .

ومع ذلك ، فإنك تجد عند استعراض تلك الفترة أن النقاد يقولون ، فى الحكم

على الأفلام الأخرى ، أن هذا الفيلم أو ذاك فى مستوى (بيوجراف) أو أن مستوى تصويره قريب من مستوى أفلام (بيوجراف) ومن ثم فإنه يتبين من ذلك أن النقاد كانوا يدركون أن شيئًا هاما يجرى فى (بيوجراف) . لم تكن عملية توزيع الأفلام منظمة فى تلك الفترة ، كان العارضون يشترون الأفلام مباشرة ، ولم يكن أحد يدرى ماذا حقق أى فيلم من الأفلام من دخل . وفى الوقت نفسه لم يكن هناك نجوم يشدون الجماهير .

وهكذا ، لم يكن هناك فى الحقيقة معيار للحكم على مدى ما يمكن أن يحققه فيلم من الأفلام من دخل أو ما إذا كان فيلم ما يمكن أن يحقق دخلاً أكبر من غيره من الأفلام ، ولم تجر أية محاولة لاتباع أساليب جريفيث وعلى أية حال لم يكن معظم المخرجين الآخرين يفهمونه لأنهم لم يدركوا كيف توصل إلى هذه الأساليب أو مدى تفوقها على غيرها .

ولم يدرك الناس أن هذا الرجل يمتاز بشىء ما وأن أساليبه ناجحة ، إلا بعد عرض فيلم (مولد أمةٍ) الذى لم ينجح فنيًّا فحسب ، وإنما أصاب نجاحًا تجاريًّا كبيرًا أيضاً ، وعندئذ راحوا يقلدونه بالجملة .

جولد ببرجر : حسناً ، إنك أجبت على سؤال كنت على وشك أن أوجهه إليك وهــو « إذا كانت أفلام بيوجراف التى أخرجها جريفيث قد لاقت مثل هذا النجاح ، كيف لم يعمد الناس العاملون فى صناعة الأفلام إلى تقليد هذه الأساليب ؟ وأنا أعرف أن بعض الناس قد عملوا معه ، ثم عملوا مستقلين عنه فيما بعد ؟ أليس كذلك ؟

إيفرسون : إن جميع كبار المخرجين الذين ظهروا فى الأيام الأولى مثل إيريك فون سترونهايم وراؤول وولش وس . فاندايك وتسستر وسيدنى فرانكليم والان دوان وتود براوننج . وكثيرون غيرهم قد عملوا معه كمساعدين أو مخرجين تحت التمرين . وقد تعلموا الكثير منه حتى جون فورد بدأ مع جريفيث كمساعد مخرج فى فيلم (مولد أمةٍ) .

وحالما كانوا يتركونه ، كانت أفلامهم الأولى نسخًا طبق الأصل للأسلوب الدى وضعه جريفيث ، إن بعض المخرجين الجيدين ، ومنهم جون فورد ، قد استطاعوا مع مرور الوقت تطوير أساليبهم الخاصة بهم التى غالباً ما كانت مختلفة عن أسلوب جريفيث على أنهم تلقنوا الأساليب الميكانيكية الأصلية على يديه .

لو لم يكن جريفيث قد دخل حقل صناعة السينما ، لكان يمكن أن يصبح الفيلم نوعًا بديلاً للمسرح ، مع أنواع مختلفة من المسارح الثابتة وتابلوهات طويلة ، لقد كانت الأفلام شيئًا من هذا القبيل فى وقت من الأوقات لأن جريفيث لم يكن قادرًا على إخراج الأفلام الروائية الطويلة بالسرعة التى كان ينشدها ، على أن عام ١٩١٢ يعتبر عام تحول لأنه شهد الأفلام الطويلة .

كانت الأفلام الروائية إذ ذاك يستغرق عرض الواحد منها مدة ساعة ، وكانت شركة جريفيث ، (بيوجراف) ضيقة الفكر نوعاً ما وغير تقدمية . لقد كان المسئولون فى الشركة مقتنعين بالاكتفاء بالأفلام القصيرة ، ولم يريدوا أن يقدموا على هده المجازفة . ومن ثم فإنهم رفضوا السماح له بإنتاج الأفلام الطويلة . وفى تلك الأثناء أنتجت شركات أخرى أفلاماً طويلة مثل فيلمى (الملكة اليزابيث) و (كليوباطرة) فى عام ١٩١٢ ثم فيلم الكونت دى مونت كريستو بعد دلك بوقت غير بعيد .

كانت هذه الأفلام تصور مثل المسرحيات ، وكان الممثلون يقفون لفترات طويلة فى وقت واحد . لم يكن المنتجون يَعْبَئُون بالموضوع ، وإنما كانوا يشعرون بأن مسألة طول الفيلم (تكفى) وفيلم الكونت دى مونت كريستو مثله عل المسرح قبل ذلك بأربعين عامًا ممثل مسرحى مشهور يدعى جيمس أونيل .

جولد بيرجر : هل هو والد يوجين أونيل .

إيفرسون : هو بعينه . وكان الفيلم هو الفيلم الموجود لأحد الممثلين العظماء ، وكل ما تراه عنه عبارة عن لقطات طويلة . كان يمكن أن يقوم بهدا الدور أى شخص . وقد

أبدى أخيرًا لورانس أوليفيه الذى كان يعمل فى فيلم (رحلة يوم طويلة إلى الليل) رغبته فى أن يشاهد الفيلم ، وقد كان له ما أراد ، فأرسلت نسخة منه إليه . والواضح أنه حصل على بعض المعلومات والأساليب الفنية المميزة من الفيلم ، وكانت هده بمثابة فرصة لدراسة أسلوب ممثل عظيم .

وليس ثمة شك فى أنه لو لم يدخل جريفيث ميدان إنتاج الأفلام الطويلة ، التى بدأها حوالى عام ١٩١٣ ، لكان من المحتمل أن يتحول الفيلم إلى نوع يخرج عن نطاق المسارح . وكان يمكن أن تنجح فى أسلوبها ، ولكن هذا النجاح ما كان يمكن أن يتحقق إلا بعد مدة طويلة .

جولد بيرجر : أذكر أننى قرأت أخيرًا إطراءً كتبه مخرج من مخرجى تلك الفترة قال فيه « إنك إن لم تكن تظهر الممثل على الشاشة من قمة رأسه إلى أخمص قدميه ، فإنك تكون بذلك تخدع النظارة » .

إيفرسون : بالضبط .

جولد بيرجر : إذن كانت كلها لقطات طويلة . ولكن الذى فعله جريفيث فى الواقع هو تقريب النظارة إلى الشاشة وتقريب الشاشة إلى النظارة .

إيفرسون : نعم .. إنه كما قال أراد أن يصور الفكر ، والواضح أن ذلك لا يتأتى مالم تقرب الكاميرات حتى تستطيع فى الواقع أن ترى أو على الأقل يتم إقناعك بأنك ترى ما يمر خلالها من أفكار . ومما يثير الدهشة والإعجاب مدى فطنته ودهائه بإقدامه على استخدام ممثلين مجيدين مثل هنرى والتهول وليليان جش الذين يستطيعون التعبير عن الأفكار بأقل قدر من تغيير فى التعبير .

جولد بيرجر : إننا حتى الآن مازلنا نتحدث عن الناحية الفنية وعن موضوعها ولم نتناول فى الحديث سوى المضمون إلى حد ما . ولقد ذكرتم أنه ألف بعض الروايات والتمثيليات وما إلى ذلك ؛ ولكن ما هو الخط العام الذى وضعه ؟

إيفرسون : إننى أظن أنه كان معظم الوقت أكثر اهتماما بالأسلوب والتكنيك مه بالمضمون ولهذا السبب ، أعتقد أنه لم يكن يعتمد على النجوم كل الاعتماد . ولعل فيلم (الطريق إلى الشرق) وفيلم (يتامى العاصفة) هما الفيلمان الوحيدان اللذان بناهما على نجوم معينين . أما معظم الأفلام فإنه يمكن أن يشترك فى تمثيلها أى إنسان . ولكن ليس من شك فى أن هذه الأفلام كان يمكن أن تكون أفضل لو مثلها نجوم مثل ليليان جش ، وأن ممثلين آخرين غير ليليان كان يمكن أن يمثلوا (البراعم المحطمة) أو (الطرق إلى الشرق) . ولكنه كان أكثر اهتمامًا بالطريقةالتى يعرض بها أفلامه .

لقد أخرج جريفيث فيلم (الطريق إلى الشرق) فى عام ١٩٢٠ ، وهو عبارة عن نوع بالٍ من القصص ، وقد ظن الناس أنه قد أصيب بالجنون لإنفاقه ما كان يعتبر فى ذلك الوقت مبلغًا ضخمًا من المال للحصول على حقوق الفيلم .

على أن أفكاره ما لبثت أن تغيرت فى أواخر العشرينيات ، وقد تغير ذوقه بشكل ملحوظ وإن كان أسلوبه الميلودرامى والفيكتورى اعتبر أسلوباً بالياً إلى حد ما ؛ ولكن مما يبعث على الغرابة والدهشة أن هذا الأسلوب لا يعتبر كذلك اليوم . وكان جريفيث يريد أن يقول شيئًا عن طريق الأفلام .

ففى فيلم (أليست الحياة رائعة ؟) الذى أخرجه فى العشرينيات على سبيل المثال صور مشاكل التضخم فى أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى وخاصة فى ألمانيا . لقد كان فيلماً مؤثرًا للغاية ودقيقًا عن تلك الفترة . وكان الواضح أن الفيلم لن يكون فيلمًا تجاريًّا . ولم يحقق أى مكسب ، ولكنه مع ذلك كان فيلمًا يتسم بالأمانة والدقة ، وسبق فى الواقع بعض الأفلام الألمانية المماثلة عن نفس الموضوع .

وهناك أفلام مثل فيلم (الشارع الكئيب) من إخراج ج . و . بابست ، جاءت بعد فيلم جريفيث وكانت كلها متأثرة به . وفى أوائل الثلاثينيات ، أخرج فيلم (الكفاح) .. وهو فيلم مؤثر ، عن مشاكل المشروبات الروحية وذلك فى فترة

الانكماش والتحريم . ولكن أوائل الثلاثينيات كانت وقتاً خاطئًا لإخراج مثل هذا الفيلم ، لأنه ظهر فى الوقت الذى اشتدت فيه الحركة المضادة للخمور والمطالبة بتحريمها فى حين أن كل شخص كان يريد أن يلغى التحريم ويعاد تعاطى الخمور قانونا . ومن ثم لم تكن تلك الفترة هى الفترة المناسبة لإخراج مثل هذا الفيلم .

ولكننا اليوم ، وبعد مرور أربعين عاماً نستطيع أن نعود إلى مشاهدة هذا الفيلم ونقول إنه فيلم يتسم بالإخلاص وهو فيلم مؤثر .

على أنه كان أكثر اهتمامًا بالطريقة التى يعبر عنها عن شىء من اهتمامه بما يقول .

جولد بيرجر : لقد تحدثت عن مقدرته أو قدرته على استخدام أى شخص فى فيلم وهذا يبدو أنه كان يستطيع استخراج ما يريد من أى ممثل ، هل تقول إن هذا صحيح بالنسبة لجريفيث ؟

إيفرسون : أظن ذلك . حدث ذات مرة أنه وجد مَنْ أحسن العمل معه مثل ليليان جش او وولتهول ، وقد استخدم هذا الشخص كثيرًا . إن المخرجين المشهورين اليوم مثل جون فورد ، يفعلون نفس الشىء . إنهم ينشئون علاقة مع ممثل ثم يعملون معاً باستمرار ولكن جريفيث كان يتعاون مع أشخاص لم يسبق له التعامل معهم ، ونجح فى تشكيلهم .

فمثلاً ، كانت مارى فيلبين فتاة ساذجة ، وكانت رائعة الجمال فى العشرينيات وقد عملت فى أفلام مثل فيلم (حياة المرح لسترونهايم) وفيلم (شبح الأوبرا) . كانت كما قلنا فى غاية الجمال . ولكن لم يكن أى إنسان يعتقد بأنها يمكن أن تكون أكثر من مجرد فتاة جميلة . ومع ذلك فإنه استخدمها فى فيلم (جنون الحب) الذى أخرجته فى أواخر العشرينيات وكان هذا الفيلم قد شكلها من جديد وحولها تحولاً تاما . لقد بزغ نجمها فى ذلك الفيلم ولمع اسمها ولم تصنع شيئاً مثله ؛ قبله أو بعده .

لقد كانت هناك نوعية غير منسقة أو متساوية حتى مع النجوم الذين يعملون معه .

ومن هؤلاء النجوم مثلاً كارول ديمستر ، التى استخدمها كثيراً جدا وكانت تبدو أحياناً مثل لعبة يحركها بخيوط يمسكها بيده . وفى أفلام مثل فيلم (أمريكا) تستطيع أن ترى مشهداً تمثله مثل ليليان جيش ومشهدًا آخر تمثله مثل ماى مارش .

وقد تسمع جريفيث يقول : حسناً ، لقد مثلت ماى مارش هذا المشهد بهذا الأسلوب فى فيلم (مولد أمة) ، ولماذا لا تكرره هنا . وكانت ممثلة مجيدة بحيث كانت تقلد ماى مارش تمامًا .

جولد بيرجر : إننا نسمى ذلك كسلاً . وذلك كمن يقول من المخرجين مثلاً ، أريدك أن تقلد كلارك جيبل هنا ؟

إيفرسون : نعم .. وأظن أن ذلك بدا واضحاً فى الفيلم . إن الأفلام التى أخرجها على هذا النمط من ضمن قائمة أفلامه الممتازة . ولكن فى أفلام مثل (أحزان الشيطان) أو فيلم (أليست الحياة رائعة) أدت الأدوار التى أسندت إليها بأسلوبها دون تقليد أو استعارة أو اقتباس من ممثلة أخرى ، فقد أجادت كل الإجادة حتى أن أفلامها تعتبر من أفضل أفلام الشاشة الصامتة .

جولد بيرجر : لقد شاهدتها فقط فى فيلم (سالى ذات غبار المنشار) ولم تعجبنى كثيرًا فى ذلك الفيلم .

إيفرسون : حسنًا ، إنه فى الحقيقة فيلم سيئ الحظ لأنه أعيد إعداده لها ، لقد بنى الفيلم على أساس استعراض (بوبى) فى مسرح و . س . فليدز ، وكان ينبغى أن يضطلع بالدور الرئيسى ولكن جريفيث كان يحبها حبا جما فى ذلك الوقت وأعتقد أنه طلب يدها . والواضح أنه كان يحاول إغراءها بأن يجعل منها نجمًا ، وأن الفيلم دار كله حولها بخلاف ما كان يجب أن يكون .

ولكن فى الأفلام التى لعبت فيها الدور الرئيسى ، مثل فيلم (أحزان الشيطان) ثم فيلم (أليست الحياة رائعة ؟) ، كان يمكن أن تكون ممثلة متفوقة . على أننى لا أظن أنها

كانت ممثلة عظيمة ، لأن الأدوار لم تكن تتفق وشخصيتها ، أما فى الأفلام التى كانت مدروسة بالنسبة لها ، فكانت تبدو متفوقة .

جولد بيرجر : حسنًا ، ولنعد الآن إلى مستر جريفيث ... لقد كنت دائمًا أشعر أن العنف فى أفلام جريفيث التى شاهدتها وأنا لم أشاهد أفلام بيوجراف الأولى أو على الأقل لا أتذكر هذه الأفلام ، لأنها ظهرت قبل أن أولد ولكن فى الأفلام التى شاهدتها ، فإن الشيء الذى ضايقنى جدا كان المضمون يبدو إلى حد ما سخيفًا .

وهكذا ، فإن المسألة هى أنه إذا وجدت نفسك منهمكاً بالتكنيك دون المضمون فإنك ترى نفسك مضطرا للتحرك من هناك . وحتى لو أنك كنت أعظم المخرجين فى وقتٍ ما ، فإنك لا تستطيع الاستمرار كذلك .

إيفرسون : إننى أعتقد أن الناس اليوم – وأنا أتحدث عن مؤرخى الأفلام بدءوا يدركون أكثر كيف كان جريفيث فى الواقع هاما للغاية . وأن مساهمته لم تكن فى أفلام عظيمة وإنما فى تكنيك عظيم . وليس ثمة شك فى أنه هو الذى بنى لغة الفيلم كلها . وكما قال الفريد هيتشكوك . إنك كلما تشاهد فيلماً اليوم لابد أن تجد فيه شيئًا يبدأ بجريفيث .

حسنًا ، إننى أقر ذلك . ولكن هذا ليس كافيًا من وجهة نظر كيف عاشت تلك الأفلام ؟ . وأظن أن ثمة مشكلة كبيرة وهى أن المرء فى الواقع يحتاج إلى أن يشاهد جميع أفلام جريفيث كما عرضت ، لأن مشاهدتها على شاشة التليفزيون ربما بالسرعة الخاطئة أو بموسيقى خاطئة ، يمكن أن تجرد الأفلام من الجوهر الذى حقق لها النجاح .

فمثلاً ، فيلم (البراعم المحطمة) .. على فكرة .. هل شاهدت هذا الفيلم ؟

جولد بيرجر : لا ...

إيفرسون : إن فيلم (البراعم المحطمة) فيلم رائع من الأفلام التى عرضت فى عام ١٩١٩ ، وربما يكون أول الأفلام الشاعرية الحقيقية التى تعرض على الشاشة . كان

الهدف منه أن يكون نوعاً من الشعر ، أى فيلم شعرى . ولكى يتم دعم الفيلم وتقويته بصفته كان يحتاج إلى موسيقى يتم اختيارها بعناية فائقة (وقد عمل جريفيث لتحقيق هذا الغرض مع موسيقيين عديدين) .

كان الفيلم قد صاحبه التوفيق فى استخدام اللون وتكوين الأيدى والموسيقى التصويرية ، وكانت هذه الأشياء يجرى تغييرها بصفة مستمرة . لقد كان جريفيث يستخدم اللون لا للتعبير عن الأوقات فى الليل والنهار ، مثل اللون الأزرق لليل أو البنفسج للغسق أو الغروب ، فحسب ، وإنما استخدم الألوان أيضاً للتعبير عن العواطف .

وقد يعبر عن الكآبة مثلاً باللون الأحمر أو القرمزى ، وهكذا نرى أن اللون لعب دوراً كبيرًا فى خلق الإحساس الشاعرى ، أما المضمون ، فإنه بمثابة خليط هش من التعبيرات العاطفية البالية والميلودراما . إن الفيلم يعرض اليوم بطبعاته التى قوامها الأبيض والأسود فقط .

وهكذا فإنك حينما تشاهد الفيلم الأبيض والأسود ، فإنه يبدو إليك فيلمًا باليًا لتجرده من الألوان لدعمه وتقويته . إذن ، إنه لمن الصعوبة بمكان فى الواقع أن تحكم على فيلم لجريفيث حينما تشاهده اليوم إننى أكره أن أستخدم كلمة فيكتوريا فى ناحية من النواحى . ونظراً لأن « معبوده » كان تشارلز ديكينز ، فإن جميع أفلامه قد بنيت على أساس أسلوب ديكينز فى الكتابة . حتى بعض أفلامه الأمريكية مثل فيلم (سوزى ذات القلب الأمين) الذى وإن كان يصور قصة حب حول أمريكا الريفية فإنك سرعان ما تكتشف حينما تشاهده بعناية ، إنه خليط من قصتى (توقعات كبيرة) و(دافيدكوبرفيلد) ، فقد تضمن هذا الفيلم جميع العناصر الواردة فى القصتين .

وإلى جانب ذلك فإن جميع أحداث الفيلم التى صورت فى الخارج مقتبسة من ديكينز . وهكذا ، فإن الفيلم يعتبر قديماً مثلما أن ديكينز يعتبر كاتباً روائيًا قديمًا . وكما أن

ديكينز يعيش اليوم ، فإننى أظن أن جريفيث يعيش أيضًا على شرط أن تعرض أفلامه فى طبعات جيدة بالألوان المناسبة وبسرعة العرض الصحيحة مع الموسيقى المناسبة .

إنك لا تستطيع أن تكتفى بعرض صورة جريفيث بأى نوع من الموسيقى ، وتعتقد بأن العرض سينجح . إن هناك كيانات مجموعة فى عمل واحد ، ومن ثم فإنك لا تستطيع أن تأخذ جزءًا من لوحة من رسم رينوار وتقول إن هذا هو عمل رينوار . وهذا ينطبق تمامًا على جريفيث حينما تعرض فيلمًا له بدون اللون وبدون الموسيقى المناسبة والسرعة الصحيحة . ثم نقول إن هذه هى الطريقة التى تم بها تصوير الفيلم . والواقع أن الأمر ليس كذلك .

جولد بيرجر : ولنعد إلى الحديث ، ولو بإيجاز عن الموضوع ، لقد كنت أقرأ فى كتاب (مليون ليلة وليلة) ، من تأليف تيرى رامزى ، وقرأت فيه تعليقاً ممتعًا عن فيلم (عدم الاحتمال أو التسامح) قال إن لقطات ليليان جيش وهى تهز المهد من شأنه أن يشيع البلبلة عند جمهور المشاهدين لأنهم عندئذ كانوا يعرفون أنه إذا كانت ثمة امرأة تهز مهدًا ، فإن ذلك يعنى أن فى المهد المبدأ أو أنه سيكون هناك وليد أو كان هناك وليدٌ .

ولقد حاول جريفيث هنا أن يستخدم المهد كفكرة مجردة ، وبمعنى آخر وجد نفسه مقيدًا بموضوعه فى هذه الحالة بعينها . والآن هل تظن أن هذا يحدث كثيرًا ؟

إيفرسون : أظن أنها حدثت فى حالة (الحساسية) ، لأنه حتى بدون تلك اللقطة التى قد تكون أو لا تكون قد أشاعت البلبلة عند المشاهدين ، فإن الفيلم فى جملته مثير للبلبلة حتى فى يومنا هذا ، وذلك حينما نعرف ماذا كان يفعل والأساليب الفنية الكثيرة التى تستخدم فى أساليب صناعة الأفلام الحالية .

إنه مع ذلك فيلم متعب ، ذلك أنك لا يمكن أن تجلس وتشاهد (الحساسية) بهدوء . لأن شيئًا ما يشدك ولا يدعك تفلت ، إنه حقا فيلم متعب للغاية ، فإذا كان

كذلك اليوم فإنه مما لا شك فيه كان كذلك وقتئذ .

وإلى جانب ذلك فإن جريفيث كان متقيدًا باستخدام أسلوب من أجل الأسلوب ذاته ، فقد كان مغرمًا بالحركة المتداخلة لتأكيد الحركة . وفى فيلم (أمريكا) مثلاً مشهد يطلق الرصاص على شخصٍ ما ، وهذا أمر بالغ الأهمية لأنه يغير موقف البطلة من البطل وهو أيضا التطور التام لخط القصة . ويعمد إلى تكرار إطلاق الرصاص الفعلى من المسدس من ثلاث زوايا مختلفة وهكذا فإنك ترى ثلاث طلقات مختلفة على الشاشة .

إن هذا الأسلوب بالطبع هو أسلوب المونتاج الذى ما لبث الروس أن استخدموه فيما بعد كثيرًا جدا . ولو أن الفيلم كله قد تم تصويره على هذا النحو ، لكانت جماهير المشاهدين على ما أظن قد فهمت الفيلم جدا واستوعبته ، ولكن رؤيتهم لحادث معزول من عمل مكرر على الشاشة يجعل جمهور المشاهدين يظنون أن هذا العمل قد أخذت له ثلاث لقطات وهذا هو الفخ الذى أعتقد أنه وقع فيه .

جولد بيرجر : إذا كنتم ذكرتم الروس ، فإنه يبدو لى أنهم استخدموا أسلوب جريفيث كنموذج لهم إلى حد كبير فى أفلامهم الأولى .

إيفرسون : نعم .. ولكنهم خطوا خطوة أخرى إلى الأمام ، فهم استخدموا أساليبه الفنية وأفكاره ثم طوروها فى أسلوب فكرى للغاية . لقد كان أيزنشتاين مخرج أفلام مفكرا ، وعدل فى لقطات لكل رصاصة تطلق .

على أنك ترى مشاهد محددة من أفلام جريفيث سواء فى فيلم(الحساسية) أو فيلم (الطريق إلى الشرق) أو فيلم (يتامى العاصفة) فى أفلام روسية عظيمة مثل فيلم (أكتوبر) وبصفة خاصة فيلم (الأم) بقلم (بودوفكين) الذى يعتبر جو الفيلم كله تقريبًا صورة طبق الأصل لفيلم (الطريق إلى الشرق) . ومن ثم فإنه يبدو وكأنه نسخة من فيلم (الطريق إلى الشرق) .

جولد بيرجر : كيف يمكن أن توجز إذا كان ذلك ممكنا ، مكانة جريفيث وسنوات جريفيث فى تاريخ الفيلم ككل) .

إيفرسون : حسناً .. إنه مثل الإنجيل إننى أعنى أنه إنجيل صناعة الأفلام . إن كل مخرج عظيم حتى حوالى عام ١٩٢٥ إما عمل مع جريفيث أو تعلم منه الكثير . فبدونه ما كان يمكن أن نشاهد الأفلام التى نعرفها اليوم ، أو أن نضجه كان يمكن أن يتأخر سنين طويلة .

إننى أعتقد أن التعميم عن الطبيعة البالية أو القديمة لأفلامه أمر مبالغ فيه ، ولكن بعض أفلامه التى عرضت فى العشرينيات تبدو أنها لأفلام قديمة جدا أو بالية حتى فى العشرينيات لأن جماهير المشاهدين وقتئذ أصبحوا يتمتعون بحريات جديدة وازداد وعيهم إلى حد كبير ، إن أى شخص كان يتناول كأساً فى العشرينيات كان بذلك يخرق القانون . وهكذا ، فإنه كان ثمة نوع من الاستخفاف بالأفكار القديمة التقليدية للحب والفضيلة والبطولة .. إلخ .

ومن ثم ، فإنه حينما أخرج جريفيث أفلاماً مثل فيلم (أمريكا) فى عام ١٩٢٤ ، لم تكن جماهير المشاهدين مهتمين ، لأنهم شعروا أنه متأخر عن زمانه ولأنهم كانوا أشد اهتماماً بمشاهدة فالنتينو أو كلارابو . ولنأخذ مع ذلك فيلما على غرار فيلم فالنتينو اليوم مثل فيلم (دماء ورمال) الذى كان يعتبر إذ ذاك فيلماً متقدمًا جدا ، لقد تخلصت الجماهير ، بعد أن عادت القوات من مسرح الحرب العالمية الأولى ، من الموضوعات والأفكار الفكرية والسندريلية القديمة ، وأحسوا بأنهم يريدون شيئًا أكثر واقعية وأمانة ونضجًا فى الفيلم . كان الجنس وفالنتينو الحديث على ما يبدو أشياء عصرية جدا ، ومع ذلك فإنك إذا شاهدت فيلم « دماء ورمال » اليوم تجد أن أفكاره عن الجنس المتقدمة قد عفا عليها الزمن ، وأصبح فيلماً لا يصلح إلاَّ للمتاحف .

ولكن فيلمًا مثل فيلم (يتامى العاصفة) مازال يبدو واقعيًا . قد يبدو أنه من عالم

آخر ، ومع ذلك فإنه ليس فيلمًا غريبًا فهو فيلم سهل الفهم والاستيعاب والتمتع به على علاته . ونظراً لأن أفلام جريفيث تتسم بعاطفة ومشاعر صادقة فإن العاطفة صادقة فى أفلامه وليست اصطناعية .

ومن ثم فإننى أرى أن جميع أفلامه سليمة وحية . وكلما مرت بنا الأيام وأصبحنا أكثر استخدامًا للكومبيوتر وأكثر بعدًا عن الإنسانية كلما بدت لنا هذه الأفلام أكثر واقعية وحقيقية ، ولكن مما لا شك فيه أن أحسن أفلامه قد عاشت ومازالت باقية ، وبالطبع أخرج جريفيث أفلاماً سيئة ، وليس هناك من لم يفعل نفس الشيء .

لقد أخرج أفلاماً لكى يكسب من ورائها وليغطى أجور الممثلين والممثلات وغير ذلك . ولكن الأفلام الجيدة فى رأيى ستظل حية بما فى ذلك أفلامه التى تدعى (بالبدائيات) التى ظهرت إلى حيز الوجود خلال الفترة الأولى من صناعة الفيلم فيما بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٣ . إن فيلماً مثل (القلب الرءوم) الذى أخرج فى عام ١٩١٣ يعتبر فيلمًا متقدمًا وإن كان فيلمًا (فرويديًا) يتناول المشاكل الزوجية عن زوجين شابين .

لم يضع جريفيث فى المدة من عام ١٩٠٨ إلى عام ١٩١٣ القاعدة الأساسية لصناعة الأفلام فحسب . وإنما وضع أسلوباً إرشاديًا . إننى بكل أمانة لا أعتقد أنك تجد أى فيلم قبل عام ١٩١٣ جيد الإخراج كأفلام جريفيث .

ومن نقطة الانطلاق هذه قدم جريفيث الكثير حتى أصبح من اللغو القول « ان هذا الفيلم أفضل من ذلك » ... لقد أصبح جزءًا من استعراض كبير ، ولكن بدون جريفيث لما بدأ ذلك الاستعراض .

جولد بيرجر : إن هذا يعنى أن كل شيء قد بدأ من تلك النقطة .

إيفرسون : بالتأكيد .

السينما الأمريكية



ليليان جيش نجمة الأفلام الصامتة ، كما ظهرت فى فيلم « يتامى العاصفة (١٩٢١) ، من إخراج د . و . جريفيث

5 ليليان جيش : تأملات

حديث أجراه : بن جرووير

جرووير : مع أنه يبدو من غير المحتمل لأى إنسان من جيلى من لم يسمع بليليان جيش ، فإنه قد لا يكون هناك من يصل إليهم صوتى من سمع بها . حسنًا ، فإنه إذا كان هناك أحد من هؤلاء ، فليعلم الآن أن ليليان جيش كانت أول نجمة عملاقة من نجوم السينما منذ أكثر من خمسين عاماً وقد ظلت تمثل منذ ذلك الحين حتى الآن ، ولقد ظهرت أخيرًا فى عرض انفرادى (سولو) فى قاعة « تاون هول » بمدينة نيويورك ، حيث عرضت ما وصفته بـ « أمسية قوامها الحنين لإطلالة على قصاصات من الأفلام والذكريات » . وها هى الآن معنا فى الأستوديو لتشاطرنا بعض ذكرياتها عن تلك الأيام حينما كانت الصور المتحركة مازالت فى نشأتها الأولى وطفولتها التى لم تكن بعد قد تعلمت النطق . مرحبًا بك يا ليليان ..

جيش : أوه .. شكراً جزيلاً لهذه المقدمة الجميلة يا بن .

جرووير : لنبدأ بذلك الرجل العظيم الذى يعتبر صاحب الفضل فى خلق الأفلام ، وهو د . و . جريفيث .

جيش : أتعرف أن هذا هو موضوع محاضرتى .. وليس الموضوع عنى .. ولا يتناول

« قصاصات » من أفلامى ، لأنه من ذا الذى يحرص على مشاهدة هذه ؟ إننى شخصيًا لا أفعل ذلك . وإنما يتناول الموضوع من الفيلم والرجل الذى خلق هذا الفن وحده .

جرووير : تعنى د . و . جريفيث .. حسناً ، وكما أن هناك بعض الناس الذين ينبغى تذكرتهم بمن أنت ، وما يعنى اسمك ، فإننا لابد أن نذكرهم بأن د. و. جريفيث كان واحدًا من أعظم المخرجين إن لم يكن أعظمهم فى ميدان الاخراج .

جيش : إنه هو الذى خلق الصور المتحركة ! حتى حينما كنت فى قاعة « تاون هول » كما تقول ، فى الأسبوع الماضى ، جاء كهربائى من بروكلين وقال : « إنك تعرفين بالتأكيد أن جريفيث هو الذى أخرج أول فيلم ناطق فى عام ١٩٢١ فى « تاون هول » حيث تمثلين الليلة وهذا الفيلم هو « شارع الأحلام » الذى أعرفه بالتأكيد . وكان قد توجه إلى العمدة حينما كان يجرى عرض الفيلم ، واستصدر منه إذنا بتغيير اسم الشارع رقم ٤٣ فى نيويورك إلى « شارع الأحلام » . وهذا أمر متعب بالنسبة للسياح ! ولكنه قال لى أيضًا شيئًا لم أدركه وهو أنه وضع جميع المهمات الكهربائية اللازمة للصوت والكلام فى هذا الفيلم « شارع الأحلام » وأنه حينما تم إعداد كل شىء ، جاء أحد إخوان « وارنر » وفحصها من فوق ومن تحت ومن خلف المسرح حيث كانت موصولة ... إننى لم أكن أفهم شيئًا عن الميكانيكا الكهربائية ، ولكنه كان يتردد على المكان لبضعة أيام حيث درس كل جزء منها ، وبعد ذلك أنشأ له مكتبًا فى شارع رقم ٦ بالقرب من الشارع رقم ٤٣ ، ثم بعد مرور سبعة أعوام على ذلك أخرجت شركة « إخوان وارنر » أفلامها الناطقة .

جرووير : « الفيتافون » .. ذلك كان بداية السينما الناطقة .

جيش : ذلك ما كان جريفيث قد بدأه ، أى الأفلام الناطقة ، ولكنه ما لبث أن أوقفها ، وقال حينئذ : « إن هذا يعتبر انتحارًا ! .. لأن هناك خمسة فى المائة من سكان العالم يتكلمون الانجليزية ، أما أنا فإننى أخرج أفلاماً بمائة فى المائة ، إذن لم

أخفض جمهورى بنسبة ٩٥ فى المائة ؟ » .. وهكذا ، تخلى جريفيث عن الأفلام الناطقة ، وكان يعتقد بأن الفيلم يجب أن « يتزوج » الموسيقى ، وذلك أن العالم يفهم الموسيقى وكان يفهم الأفلام الصامتة ، وأننا أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من الوصول إلى النقطة التى نستطيع عندها أن نروى قصة سينمائية بدون شرح ، ولكن بإضافة موسيقى تصويرية ، عندئذ نستطيع أن نخاطب العالم .

جرووير : ليليان .. لنعد إلى الفيلم .. وهو فى الحقيقة البداية ، وهو فيلم « مولد أمة » .. متى بدأت العمل مع جريفيث ؟ .

جيش : حسنًا ، لقد بدأت أمثل على المسرح حينما كنت فى الخامسة من عمرى وكانت شقيقتى العزيزة دوروثى فى الرابعة ، وكان أول مشهد ظهرت فيه على المسرح وأنا محمولة على كتفى والتر هوستون قبل أن أقدر شرف هذا العمل .

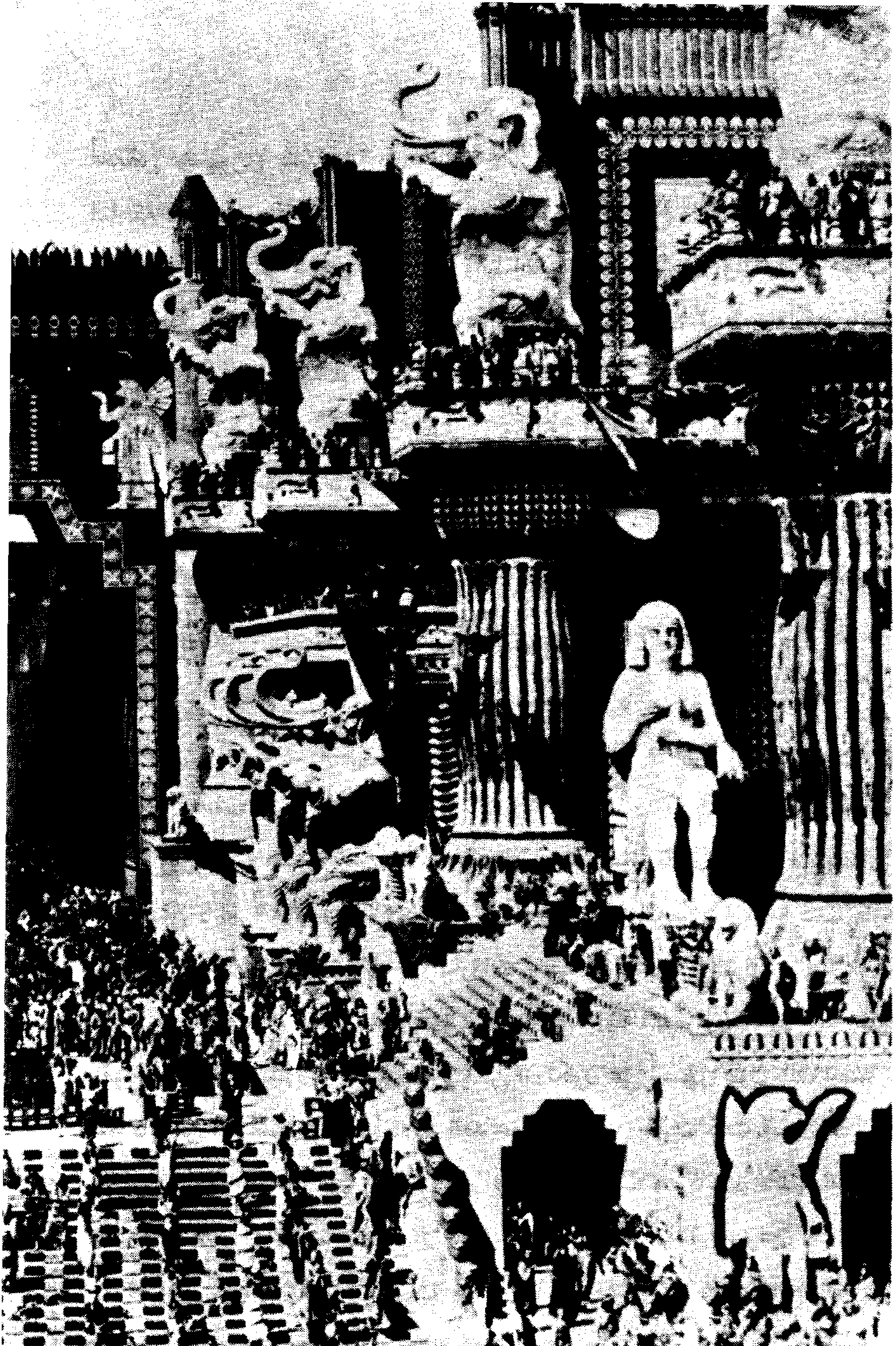
جرووير : تقديرين شرف ...

جيش : لقد كان الممثل الأول فى تلك المسرحية ، وأظن إن اسم المسرحية هو « أشرطة المذنب » .

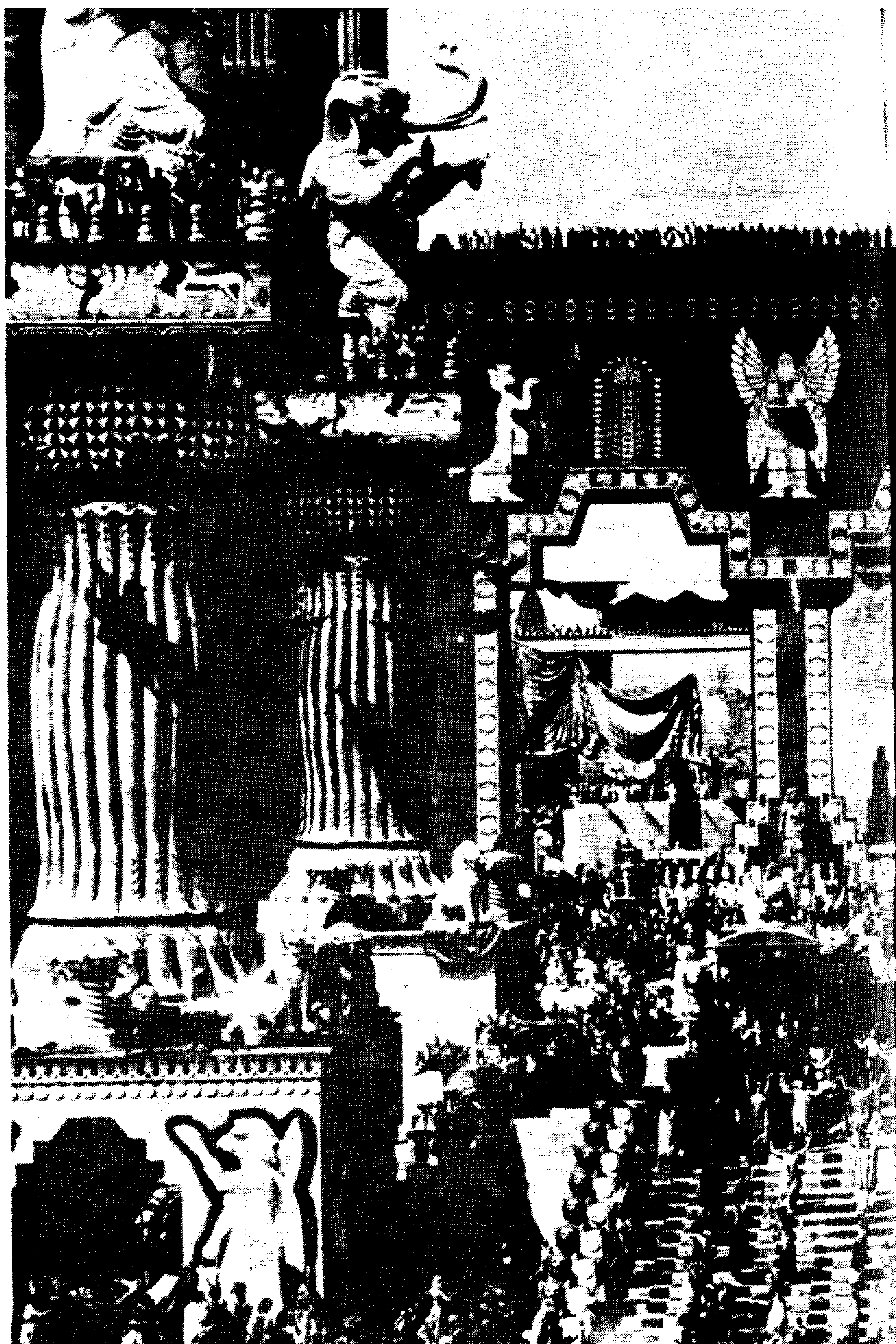
جرووير : إنه المسرح الذى مثلت عليه المسرحية مسرح قانونى فى شارع برودواى .

جيش : نعم إنه مسرح قانونى .. وعندما بلغت من العمر ١٢ عاماً كنت فارهة القوام ، فى حين كانت الممثلات البارزات حينذاك قصيرات القوام .. هل تتذكر هيلين راى – لقد ظلت تمثل حتى ظهرت أخيراً على شاشة التليفزيون .. إن طفلة طويلة القوام فى الحادية عشرة أو الثانية عشرة يمكن أن تكون على مستوى طول تلك الممثلة .. لقد كان من الصعب علىّ إذ ذاك أن أجد عملاً ، ولكن حدث ذات صيف أن مارى بيكفورد التى اشتهرت على المسرح باسم « جلاديز سميث » وكانت عائلتها تعمل فى صناعة الأفلام .. قدمتنا إلى مستر جريفيث وعملنا معه لمدة أسبوعين .

جرووير : لقد كانت تشترك فى أفلام هنا فى نيويورك ؟ .. صحيح أن ..



« الهيكل البابلى الذى أقيم لفيلم جريفيث « الحساسية » (١٩١٦) وكان يعتبر أضخم منشأة تقام فى ذلك العصر .



المصدر: متحف الفن الحديث. ص ٦٦ و ٦٧ من الكتاب.

جيش : لقد كان هنا فى نيويرك ..

جروويو : كانت الأفلام تعد وتصور هنا فى نيويورك ، ولم تكن هذه الصناعة قد انتقلت بعد إلى هوليوود .

جيش : صحيح ، ولكنه لأن ينتقل إلى هناك فى فصل الشتاء .. كان عليه أن يختار بين فلوريدا وكاليفورنيا ، ولكنه فضل الأخيرة لما كانت تتمتع به من مناظر خلابة وتزخر فيها الجبال المكسوة بالثلوج التى لم تكن تبعد كثيرًا عن المدينة . ومن ثم فإنه آثر كاليفورنيا على فلوريدا التى تغلب فيها الأراضى المنبسطة ولم تكن فيها جبال مكسوة بالثلوج .. أى أنه كان يجد فى كاليفورنيا أنواعًا عديدة من المناظر الطبيعية .

جروويو : إذن ، كانت جلاديز سميث التى أصبحت تعرف فيما بعد باسم مارى بيكفورد ، هى التى قدمتك إلى ...

جيش : إلى جريفيث الذى عرض علينا أدواراً ، لقد انتهينا من تصوير فيلم « العدو المجهول » فى يوم واحد .. إن المدة التى عملت فيها معه لم تتجاوز الأسبوعين ، وبعد ذلك حصلت على عمل مع دافيد بيلاسكو واشتركت معه فى تمثيل مسرحية « الشيطان الصغير الطيب » .

جروويو : إذن عملت فى المسرح ؟

جيش : نعم .. لقد كان رجلاً عملاقاً ، كان والحق يقال دافيد ميريك هو عصره ، ثم عرض على جريفيث الاشتراك معه فى تمثيل أفلامه مقابل ٥٠ دولاراً فى الأسبوع ، وكان هذا المبلغ يعتبر فى ذلك الحين ثروة وكنت أتقاضى مع مستر بيلاسكو ٢٥ دولاراً فى اليوم .. ولكنه قال لى فى الوقت نفسه « إنه لشرف أن تكونى مع مستر بيلاسكو ، ولكن من الأفضل أن تقبلى العمل معى » .

جروويو : أليس هذا ممتعًا ؟ إن جريفيث نفسه كان ممثلاً ..

جيش : نعم .. نعم ..

جروويو : إذن كان يعرف .. ولكنه كان يحترم اسم بيلاسكو .

جيش : نعم .. وبكل تأكيد .

جروويو : ماذا تتذكرين من صفات جريفيث ؟

جيش : إننى أعتقد أن قوته العظيمة مع الممثلين ومع صناعة الأفلام كانت بلا شك خياله وغريزته الدراماتيكية ! ! يلى ذلك صوته القوى النفاذ .. إن الشخص الذى رأيته كثير الشبه بجريفيث ، هو الجنرال مكارثر .. وكان إلى جانب ذلك يتمتع بصفةٍ ما ..

جروويو : كان ذا شخصية مهابة .. وبمعنى آخر .. صفة رومانية .

جيش : نعم .. إن جريفييث يبدو فى صورة « البروفيل » ، كصور الرومانيين على قطع النقود الرومانية .. ولكنه كان يشعر بالخجل من أنفه .. لقد كان يظن أنها كبيرة و ...

جروويو : أنف كبير معقوف كأنف النسر .

جيش : تماماً .

جروويو : لقد كان جريفيث واسع المعرفة بالسيكولوجية البشرية وسيكولوجية الممثل .

جيش : تمامًا .. وكان ملما بالتاريخ أيضًا .. لقد علم نفسه بنفسه ، ولو أن أى إنسان شاهد فيلمه « عدم التسامح » أو أى فيلم من مستوى ذلك الفيلم لأصيب بدهشة لمعرفته أن جريفيث هو الذى كتب قصة الفيلم .. ولم يساعده أحد من مصممى « الديكور » اللهم سوى نجار نابغة يدعى هاك ويرتمان .. كان يشرح لويرتمان كل ما كان يريد أن يرسمه أو يريه صورة أو يعطيه فكرة .. وكان هذا النجار الضئيل الجسم هو الذى بنى أعظم « ديكور » على الإطلاق .

جروويير : أتعنين هذه المنشآت التى أقيمت لفيلم « عدم التسامح » والبهو العظيم للبلاط فى بابل ؟

جيش : فيلم « عدم التسامح » .. نعم .. نعم .. نعم .. مع ما فيه من الفيلة .

جروويير : ولكن هذا العمل الضخم يثير الإعجاب .

جيش : إن الذى تولى القيام بهذا العمل نجار واحد .. دون اشتراك مصمم واحد ، لقد اضطلع جريفيث وحده بتصميم الملابس وإعدادها .. حتى أنه فى ذلك الفيلم استخدم أول رموش صناعية للعيون . لقد توجه جريفيث إلى الرجل الذى كان يتقاضى مرتبًا لا لشىء إلا لإضافة شعر مستعار مثل اللحى و « السوالف » إلى وجوه الرجال ، وكنا ندعو هذا الرجل « برجل الشعر » ، وقد قال جريفيث لهذا الرجل (الماكيير) إنه يريد أن تكون أميرة بابل خارقة فى جمالها .. وكانت عنده حسناء رائعة الجمال تأخذ بالألباب ، ولكن كان وجهها ، على حسنه وجماله ، يبدو كوجه أى امرأة أخرى ، ومن ثم طلب إحضار « رجل الشعر » وسأله : « هل تستطيع أن تصمم أو تصنع رموشًا صناعية ؟ إننا إذا استطعنا أن نجعل عينيها تبدوان أوسع ، فإننى أعتقد أن ذلك سيتناسب مع جمالها كله .. حسنا لقد عمل الرجلان لمدة ثلاثة أيام متواصلة ثم نجحا أخيرًا فى صنع رموش صناعية لها وكان ذلك إيذاناً ببداية ما وصفه شخص هنا بأنه ...

جروويير : بداية لصناعات أدوات التجميل الضخمة اليوم .

جيش : نعم .. نعم .. أليس هذا غريبًا ؟ إن أول فيلم طويل صنع فى أمريكا هو فيلم « مولد أمة » .

جروويير : .. وهو الفيلم الذى تناولت قصته الحرب الأهلية وعصابة الكوكلوكس كلان وفترة الانشاء والتعمير التى أعقبت الحرب الأهلية .

جيش : نعم .. نعم .. إنه فيلم تاريخى .. لقد كان يصور الحرب الأخيرة التى وقعت

على أرضنا .. كانت حربنا ، وقد نشبت حول مشكلة تتعلق بنا وهى مشكلة الحرية والعبودية .

جروويير : .. أى حيث عرفنا الطلقة والقذيفة فى وطننا .. أتعنين ذلك ؟

جيش : كان ذلك حينما كانت بلادنا تتمزق وعائلاتنا تتشتت - لقد كان البعض يؤمن بوجهة نظر الشمال فى حين كان البعض الآخر يؤمن بوجهة نظر الجنوب .

جروويير : ولنعد الآن إلى فيلم « مولد أمة » . لقد أحس جريفيث بمأساة الحرب ومن ثم استطاع أن يساهم فى قوة الصورة المتحركة بفضل ذلك الإحساس هل هذا صحيح ؟

جيش : لا ، إننى لا أظن أنه كان لذلك أية علاقة .. لقد كان دائمًا يقول لنا إن قصة الجانب المنتصر هى التى تروى وحدها .. كان والده ضابطاً برتبة كولونيل فى الجيش الاتحادى .. وكان جنوبيًا ، وقد أراد أن يروى قصة الحرب متوخيًا الأمانة ما استطاع إلى ذلك سبيلاً .. ومبينًا وجهتى نظر الجانبين . وهكذا ، فإن كل شىء فى الفيلم محقق .. لقد كان هناك ملاحظات إضافية مع الكلام المطبوع على الفيلم للتدليل على كل شىء وشرحه وتبيان حقيقته .. وكان أول شىء فعله بعد الانتهاء من الفيلم أن حمله إلى البيت الأبيض وقابل الرئيس ويلسون الذى كان قد اضطلع بتدريس تاريخ الحرب الأهلية فى برينستون . كان ويلسون ، كما تعلم ، حجة فى تاريخ الحرب الأهلية ، وقد شاهد الرئيس الفيلم وجلس طويلاً فى هدوء تام ثم قال : « إنه يبدو ككتابة التاريخ بسرعة البرق .. وهو الحقيقة بعينها » .

جروويير : لقد بدا كأن ويلسون مزق حجب الغيب فى عام ١٩١٦ حينما تنبأ لا بقوة الأفلام فى تدوين التاريخ فحسب ، وإنما بقوة التليفزيون أيضا .

جيش : حسناً إن أحد مؤرخينا العظام كتب إلى جريفيث يقول إنه كتب ثمانية عشر مجلدًا عن الحرب الأهلية الأولى ، وكان ذلك الفيلم الثانى الذى أخرجه

جريفيث ، وقال المؤرخ إنه أي جريفيث - قد ألم بكل شيء فى فيلم واحد بل إن ما تضمنه الفيلم كان يفوق ما تضمنته مجلداته الثمانية عشر وإن التاريخ سيقول ابتداءً من اليوم إننا عشنا فى العصر الحجرى ثم العصر البرونزى ثم عصر الصفحة المطبوعة ، وأصبحنا الآن نعيش فى عصر الفيلم وإن جريفيث يعتبر أول مؤرخ سينمائى عظيم .

جروويير : ليليان ، إننى أود أن أتحدث قليلاً عنك ، وإن كان ذلك لا يعجبك ولا يصادف هوى فى نفسك .

جيش : أوه .. ولكننى جزء من شيء أعظم منى يا بن ، إن الفيلم هو قوة ... وهو قوة أعظم أثرًا من الكلمة المكتوبة .. إننا فى أمريكا لم نتعلم ذلك بعد ، ولكنى أعتقد أنهم يعرفون ذلك فى بلاد أخرى ، إن إنجلترا تروى تاريخها وآدابها العظيمة ورجالها العظماء على الشاشة ، أما نحن فإننا لا نفعل ذلك .. وهناك روسيا وفرنسا أيضًا تفعلان مثل إنجلترا .. إننا وحدنا فقط الذين تخلفنا عن الركب . صحيح إننا نروى قصة عن الحرب الأهلية وإبراهام لينكولن وتجربتنا مع رعاة البقر ، ولكن الفضل فى ذلك يرجع إلى فيلم « مولد أمة » الذى كلف إعداده ٦١,٠٠٠ دولار وبلغت إيراداته مائة مليون دولار .. إننا نحكم على الأفلام بقدر ما تحققه من إيرادات .

جروويير : ٦١ ألف دولار .. يا إلهى !!

جيش : نعم .. ٦١ ألف دولار ، وقد عرض هذا الفيلم فى القرى والمدن وشاهدته الجماهير ثلاث مرات .. ولم يروا شيئًا مثل ذلك من قبل .

جروويير : هذا يعنى أن الجماهير شاهدت الفيلم ثلاث مرات على الأقل ؟ على أننى أفكر الآن فى طريقة تأديتك أدوارك فى فيلم « **البراعم المحطمة** » وفيلم « الطريق إلى الشرق » وهو الفيلم الذى مثلت فيه دور الفتاة التى تطرد من المنزل لاستسلامها لرجل وفقدها عفافها .. تماماً ؟

جيش : نعم .. كان ذلك الدور ، أمثل فيه فتاة من سكان نيو انجلند وكان عندى

طفل دون أن يكون فى أصبعى خاتم الزواج ..

جرووير : لا خاتم زواج !!

جيش : كان لابد من طردى من المنزل .

جرووير : بالتأكيد .. وكان هذا على ما أعتقد مصير سيدك .. ما اسمه ؟

جيش : السيد بارتليت .

جرووير : بارتليت ؟ هل هذا هو اسم الممثل ؟

جيش : لا ، لا .. إن اسمه بير ماكليتتوش .

جرووير : هذا ما أردت ، وهناك على الباب يقف بير ماكليتتوش عند ذلك المشهد المشهور ويقول : « لا تسدلوا ستار الظلمة على عتبة منزلى مرة أخرى !! »

جيش : نعم .

جرووير : ثم تخرجين بعد ذلك ؟

جيش : تحت المطر والصقيع .

جرووير : تحت المطر والصقيع !!

جيش : فى صقيع مخيف .

جرووير : كيف صنعوا الصقيع ، على فكرة ، أمن قطع ثلجية ؟

جيش : إن الله هو الذى صنع الصقيع .

جرووير : لا .. هل كان صقيعًا حقيقيا ؟

جيش : أوه .. بالطبع .. إنك لا تستطيع أن ...

جرووير : كنت أظنه من قطع « الكونفليكس » المتساقطة .

جيش : أوه .. إنك لا تستطيع أن تفعل ذلك !! لا .. لا .. إنك لا تستطيع أن تصنع ذلك . لقد حدث أن تلقت أمى مكالمة تخبرنى بأننى يجب أن أتوجه إلى الأستوديو فى أى وقت سواء نهارًا أم ليلاً لأن الثلج أخد يتساقط وأن فى الفيلم مشاهد يسقط فيها



د . و . **جريفيث** رائد أسلوب الفيلم الفنى وهو يوجه ليليان جيش فى مشهد من مشاهد فيلم « الطريق إلى الشرق » (١٩٢٠) ، وهو واحد من الأفلام البارزة التى ظهرت فى عصر الشاشة الصامتة .

الثلج فى الليل والنهار .

جروويو : إذن لقد تلقيت مكالمة تليفونية .

جيش : إنك لا تستطيع أن « تزوّر » الصقيع أو تساقط الثلج .

جروويو : وبالنسبة لمشهد الثلج ، هل خرجت تحت الثلوج المتساقطة وأنت تحملين الطفل بين ذراعيك ؟

جيش : لا . . لقد توفى الطفل !

جروويو : توفى الطفل ؟ أرجو المعذرة . . لقد ارتكبت . .

جيش : إن الطفل مات .

جروويو : ولكنك كنت تحملين شيئاً بين ذراعيك . . هل كان ذلك الشيء معطفك ؟

جيش : أتعرف يا بن أنها ميلودراما قديمة مقتبسة من المسرح ، وقد عرضت على المسارح طوال ٢٥ سنة بنجاح فى أمريكا .

جروويو : أتعنين أنها عرضت فى المدن والقرى فى جميع أنحاء أمريكا

جيش : نعم .

جروويو : كيف أعدت تلك المشاهد ؟ لقد كانت تبدو ثلجاً حقيقيًّا على نهر هدسون .

جيش : عند نقطة التقاء النهر الأبيض ونهر كونكتيكات التى ينساب من عندها النهران فى فيرمونت .

جروويو : أتقولين عند انتهاء النهر الأبيض فى فيرمونت ؟

جيش : أقول عند نقطة التقاء النهرين . لقد كنا ننشد النهر حيث يجرى تساقط الثلج نهاراً وتستطيع تصوير . . . إن الثلج كما تعرف يتوقف سقوطه فى الليل . وهكذا ، فإننا اتجهنا إلى حيث يكون هناك نهران . . لقد عملنا هناك مدة ثلاثة أسابيع فى جو

كانت درجة البرودة فيه تحت الصفر .. وكانت قد تراكمت هناك مئات عديدة من القطع الثلجيةالكبيرة ، وكنا نلجأ إلى « نشرها » بالمنشار إذا لم تكن سميكة جدا ، أو نستخدم الديناميت لنسفها .

جرووير : كيف وصلت إلى المنطقة الثلجية ؟ أكان ذلك بواسطة قارب ؟

جيش : لقد كانت القطع الثلجية متراكمة على ضفة النهر وكنا « نركب » قطعة كبيرة يمكنها الطفو على الماء ثم نقفز من قطعة إلى أخرى .. وقد أصبحنا خبراء مجربين فى ذلك .

جرووير : هذه صورة فتاة صغيرة مضطجعة فوق قطعة من الثلج وهى تجلس الآن فى أستوديوهاتنا بعد نيف وخمسين عاماً .

جيش : نعم .. لقد كنا سعداء الحظ .. إننا دخلنا حقل هذه الصناعة حينما كانت تمر فى سنوات التكوين .. لقد كانت لدينا متعة الخلق والإبداع .. كان يمكن أن نقتنع بالبقاء فى الأستوديو ونعكف على صنع هذه الأشياء .. إن جريفيث علمنا أن الفيلم وحده هو المهم وأن الإنجيل تنبأ بذلك .. لأنه اللغة العالمية التى ستساعد على تحقيق السلام فى العالم حينما يفهم الرجال بعضهم البعض . لقد كان هذا هو عصر السعادة وكنا نتخذ خطواتنا الأولى لتحقيق هذه المعجزة الهائلة . وهكذا فإنك ترى أنه حينما خرجنا وجازفنا بحياتنا لم نكن نشعر أن ذلك ذا أهمية . إن المهم هو ما الذى كان سيعرض على الشاشة .. كان هذا هو كل ما يهم .. ومن ثم فإننا لم نكن نستخدم البديل « الدوبلير » أو نلجأ إلى تزوير أى شيء لأننا كنا واثقين من أن جمهور النظارة سيحس بأن ثمة شيئًا خاطئًا وغير حقيق .. إن كل شيء لابد أن يكون حقيقيًا ! !

جرووير : كم كان جريفيث متأثرًا بك حتى أنه انتزعك من براثن الضغوط والشدائد وأعطاك عملاً !

جيش : نعم .. وهناك أناس صغار السن تحدث عنهم مستر هندرسون فى كتابه

وكانوا يلجئون إلى د. و. جريفيث ولم تكن أعمارهم تزيد على ١٤ أو ١٥ أو ١٦ عامًا. فمثلاً نذكر منهم بوبى هارون الذى أعد إعدادًا تاما كممثل قبل أن يبلغ السابعة عشرة من العمر، وكان يوضع له شارب «وسالفان» لكى يبدو أكبر سنا من عمره الحقيقى، واضطلع بأدوار رجال من العظماء. ولابدّ لى من أذكر هنا أن التصوير كان سيئا للغاية.

جروور : إنك تقولين إن التصوير كان سيئًا وهذا يذكرنى، بالإضافة إلى جريفيث، بأحد عظماء المصورين السينمائيين وهو بيلى بيتزر. إن اسم هذا الرجل مازال يعيش فى ذهن كل امرئ يعرف عن...

جيش : إن اسمه ويلهلم بيتزر.

جروور : هل كان ذلك اسمه؟

جيش : لقد ذهبنا إلى أوروبا كما تعرف وأردنا أن نصطحبه معنا لكى يكون من بين الرجال المتقدمين فى الصفوف الأولى فى فرنسا حينما كنا منهمكين فى فيلم «قلوب العالم» ولم نكن نستطيع أن نستخدم رجلاً يحمل مثل ذلك الاسم.

جروور : كان ذلك أثناء الحرب العالمية الأولى!

جيش : نعم.. كان علينا أن نصطحب مصورًا فرنسيًّا معنا.

جروور : ما اسم ذلك الفيلم.. هل هو «قلوب العالم»؟

جيش : نعم.. قلوب العالم، وهناك فيلمان آخران هما «الحب العظيم» وفيلم «أعظم شىء فى الحياة».. لقد عدنا من فرنسا ومعنا ما طوله ٨٦,٠٠٠ قدم من الأفلام، ولكن فيلم «أعظم شىء فى الحياة» قد فقد أو أصابه التلف. كان ذلك الفيلم يعتبر ردا على نقاد جريفيث لمعالجته الناس الملونين فى فيلم «مولد أمة».. فقد جعل من الرجل الملون البطل وأظهر الرجل الأبيض على أنه شرير. ولكن هذا الفيلم اختفى.

جروويو : ولا يمكن استرداده بطبيعة الحال

جيش : لا يمكن العثور عليه .. لقد بحثت عنه فى بولنده وروسيا ورومانيا ..

جروويو : أين فقد الفيلم الحقيقى ؟ وكيف ؟ هل فقد فى أثناء شحنه ؟

جريفيث : لقد فقد واختفى .. من يدرى ؟ إننى أظن أنه تم التخلص منه عن عمد .. وقد اختفى معه « النيجاتيف ، وليست هناك « نسخة » واحدة منه فى أى مكان .. لقد واصلت البحث كما اشترك فى البحث عنه متحف الفن الحديث : ولقد سألت عن الفيلم فى روسيا حيث جرى عرض لأفلامى ، وحينما عدت إلى فرنسا سألت هنرى لانجوا عنه ، وهذا الرجل لديه ٥٠,٠٠٠ فيلم ، كما تعرف .

جروويو : لانجوا ؟ نعم إنه يحصل على كل فيلم يعرض .

جيش : إنه يعشق الأفلام وهو على استعداد أن يضحى بحياته من أجل الأفلام .. إنه رجل ممتاز .

جروويو : إننى سأحاول الآن انتزاعك من تأثير شخصية د. و. جريفيث البالغة القوة لتتحدث عن حياتك وعملك فى المسرح مع « العم فانيا » و « الحياة مع الأب » .

جيش : لقد قضيت فترة طويلة فى العمل على خشبة المسرح .. بل إنها أطول من الفترة التى قضيتها فى العمل السينمائى ، ولكن يمكن أن أقضى كل حياتى فى العمل فى المسرح دون أن يكون عدد الأشخاص الذين شاهدونى على المسرح يساوى عدد الأشخاص الذين يشاهدوننى عند عرض فيلم واحد من أفلامى فى يوم واحد .

جروويو : حسناً ، إذن ، دعينا نعود إلى الحديث عن الفيلم ، وإننى أحترم شعورك بأنك تؤمنين بذلك كل الإيمان .. أليس كذلك ؟

جيش : إن فى الفيلم قوة ونستطيع أن نفعل الكثير من أجل بلدنا ، إننا نقدر أن نروى بواسطته تاريخ بلدنا منذ البداية وما الذى جرى فى أوروبا حتى أرغم الناس هناك على الهجرة ؟ لم كانت الأمور والأحوال هناك سيئة إلى حد حمل الناس إلى

ركوب السفن حيث كان نصفهم يموتون قبل أن يصلوا إلى أمريكا .. ما هى حقيقة ذلك ؟ وليس هنا شىء سوى قطع الأشجار لبناء البيوت و ...

جروويو : إنك تتحدثين الآن عن الرواد ؟

جيش : الحقبة الأولى من حياتنا .. ثم ...

جروويو : المستوطنون الأوائل .

جيش : كيف استطعنا أن نبنى هذا البلد ؟ انظر إلى نيويورك ! ! إنها تروى قصة مدينة نيويورك وولاية نيويورك .. بل إنها تروى قصة البناء من أقصى بلادنا إلى أقصاها .. إن لدينا أفلامًا كثيرة عن نابليون ولكن ليس لدينا فيلم واحد عن شرائنا لولاية لويزيانا ببضعة ملايين من الدولارات من نابليون وما الذى صنعناه بها . إننا لم نعالج آدابنا على الإطلاق .. لقد أعددنا أفلامًا كثيرة عن آل كابونى وديلنجر وليجز دياموند الذين كانوا أخطر رجال العصابات عندنا . ويجرى كتابة ٢٥ مجلدًا عن طوماس جيفرسون ! ! هذا الرجل العظيم الذى وضع الدستور الذى غير العالم بأسره .. هذا الدستور ؟ لم لا نفعل ذلك ؟

جروويو : حسناً .. إنه لشىء مضحك ! ! إنه مثلما تحتل الأنباء السيئة مكان الصدارة فى الصحف ، وتنشر تحت عناوين رئيسية ، فإن الشخصيات التى تختال فى مشيتها وتتأنق فى ملبسها والتى تهتم بالمظهر أسهل هضمًا من الشخصيات النبيلة الملهمة .

جيش : حسنا ، انظر إلى روسيا ! ! لقد أرسل الروس إلينا فيلم « الحرب والسلام » وهو فيلم رائع على ما أظن ! ! هل نحن قمنا بـ ...

جروويو : بإعداد فيلم خليق بجريفيث !

جيش : نعم .. بالضبط .. مثل جريفيث .. إنه هو الذى حول اينشتاين إلى الأفلام .. هل تعرف ذلك ؟

جروويو : من .. هل د و . حريفيث مثل ذلك ؟

جيش : إن فيلم « الحساسية » لجريفيث قد استمر عرضه عشرة أعوام متواصلة فى روسيا دعا خلالها لينين المخرج د . و . جريفيث لزيارة روسيا على رأس وفد من رجاله . ولقد شاهد أينشتاين ذلك الفيلم عشرات المرات ، ولكن لا أدرى بالضبط عددها . وبعد ذلك قرر التخلى عن الهندسة والعمل كمخرج سينمائى لأنهم يعلمون الأفلام والتمثيل هناك . وحينما زرت روسيا عام ١٩٦٩ ، وكانت هذه هى المرة الثانية التى أذهب فيها إلى تلك البلاد بناءً على دعوة لى تقديرًا لفيلم جريفيث .. لقد نزلت فى روسيا ضيفة فى عام ١٩٦٩ لمدة خمسة عشر يومًا .. وحينما توجهت إلى موسكو نزلت فى فندق « روسيا » الجديد وهناك عرضت جواز سفرى على العاملة هناك لكى تتولى القيام بالإجراءات اللازمة ثم رفعت رأسها وأخذت تنظر إلى وقالت لى عن طريق مترجم : « إن اسمى أيضًا ليليان .. لقد أسمتنى أمى بهذا الاسم احترامًا لك » . وقد حدث لى نفس الشىء فى ليننجراد وموسكو ووجدت أنهم يعرفون عنى أكثر مما أعرف أنا عن نفسى لأنهم يدرسون التمثيل بأفلامى . وهذا ينطبق أيضًا على الرقص ، وقد حدث أنه حينما جاءت أولانوفا إلى أمريكا كان تعليق الصحف أنها تمثل وترقص مثلى تماماً .. وقد درست التمثيل والرقص من أفلامى .

جروويير : إن جريفيث كان أول مخرج منهجى .

جيش : أوه .. أرجوك ألا تذكر كلمة منهج . إنه عكس ذلك تمامًا ، لأنهم يقولون إنه يجب عليك أن تعيش الدور الذى تمثله .

جروويير : هذا صحيح .. ولكن داخليًا .

جيش : حسناً .. ولكن كيف يمكن أن نمثل مشهدًا للموت لو كان هذا المشهد حقيقة ؟

جروويير : ما علينا ، لنترك الحديث عن الأساليب الفنية . إن المهم هو أن جريفيث كان عصريًا ومتنبئًا فى كل ما فعله .

جيش : نعم ، إننى أظن أن فيلم « الحساسية » قد سبق زمانه بمائة عام ، وأننا فى الحقيقة لم نلحق به بعد . كم كنت أتمنى لو كان فى مقدورنا أن نشاهد النسخة الأصلية .. لقد كان الفيلم الأصلى يستغرق عرضه ثمانى ساعات .. كان أربعة أضعاف ما هو عليه الآن .

جروويز : لقد شاهدناه أخيرًا على شاشة التليفزيون الأمريكى .. إن هذا الفيلم عرض على القناة الثالثة عشرة .

جيش : على الشاشة الصغيرة .

جروويز : نعم على الشاشة الصغيرة .

جيش : حسناً .. سواء عرض على الشاشة الصغيرة أو الشاشة الكبيرة ، فإنه مازال يمثل الفيلم القوى ، فى حين أنه يعتبر الفيلم الأول ..

جروويز : أظن أننى أدرك ما تعنين بالشاشة الصغيرة ! ! حسناً ، إنك ستقولين الآن إن التليفزيون هو بمثابة شاشة سينمائية فى منزلك .

جيش : بالتأكيد .. بالتأكيد .. فالأمر لا يهم .. فواحدة صغيرة وأخرى كبيرة ، وواحدة تكون أكثر ألفة فى منزلك .. أما الأخرى فإنك لابد أن تذهب إلى دارٍ للسينما لكى تشاهد ما يعرض على شاشتها الكبيرة ، ولكن الأمر فى النهاية واحد .

جروويز : حسنًا ، هل يستطيع العاملون فى التليفزيون أن يعرضوا على الشاشة التاريخ الأمريكى وجذورنا وأن يؤدوا هذه المهمة ؟

جيش : بالطبع ، إننا فى هذا الأسبوع بالذات قد أعددنا مناظر متنزهاتنا وجمالها ولكن لم لا نستطيع أن نعبر عن بقية جمال بلدنا ؟ لم لا نعرض كل ما هو حسن فى ماضينا ويجعلنا نحب بلدنا .. حتى لا ننقسم على أنفسنا .. وقد نختلف فى الرأى ولكننا لا نختلف أو ننقسم فى حب أمريكا ؟

جروويز : إن هذه طريقة حسنة تعرضين بها هذا الأمر .. إننى سأحاول أن أفكر فى

اسم الشخصية الأمريكية وأظن أن هذه الشخصية كانت جولوى الذى بدلا من أن يقول « إن الله بجانبنا » قال « إننا بجانب الله » .

جيش : إننا نرجو أن نكون بجانب الله .

جروویر : إنك لم تكونى تتكلمين فى عصر جريفيث ، لأن السينما كانت صامتة .

جيش : لقد كنا نتكلم كل الوقت ولم نكن نكف عن الكلام لحظة !

جروویر : هل كنت تنطقين بالكلمات الحقيقية مثل « إننى أكرهك » أو « إننى أحبك » ، أم كنت تتكلمين كلامًا تافهاً ؟

جيش : أى شىء يكون عاديًا وطبيعيًا للشاشة ! إن ما كنا نتكلمه كان يسجل لأن حديثنا سيكون فيما بعد هو الشرح الذى يطبع على الفيلم ، ولكننا لم نكن نعتمد على نصوص مكتوبة لأن جريفيث لم يكن يحب النصوص ولم يكن لديه نص واحد فى حياته . وكنا طوال الوقت نتكلم دون أن يكون هناك أى شىء مكتوباً .. لقد كنا نعتمد على الذاكرة .

جروویر : أتعنين أنه يوجهك أثناء لقطةٍ ما ويقول لك مثلاً : « حسناً ، ادخلى الآن أثناء لعبة الورق ثم توبخينه لأنه يمارس اللعب » .

جيش : إنه فقط يروى لنا مضمون قصة الفيلم ، وعلى الممثلة أو الممثل أن يأخذ دوره أو دورها ، ثم يأتى دور البروفات لصقل التمثيل والأداء وغير ذلك .

جروویر : حسنًا ، كيف كان المسجل يعرف ما تقولين .. أين حركة الشفاه أثناء القراءة ، أم أن الحوار يكون مكتوبًا ؟

جيش : مكتوب ، إنه يأتى أثناء البروفات ثم يبدأ فى التسجيل .

جروویر : أوه .. هل يعمد إلى تسجيل ملاحظات .

جيش : إن جيمى سميث ، المسجل ، كان يفعل ذلك . لم يكن هناك أى ارتجال حتى فى مشهد واحد .. وفى أثناء البروفة النهائية كان بيلى بيتزر ، المصور ، يأتى ليصور

كل شيء نفعله . مقدرًا بالأقدام .. أى مدى طول الفيلم ، وكنا نعرف كم طول الفيلم أثناء التصوير عن قرب ، فلو أن الفيلم كان طوله ١٥ قدماً ، فإن ذلك يكون مبينًا كتابة ، وإذا حدث أن تم التصوير وتبين أن الفيلم استغرق ١٨ قدمًا فإنه سرعان ما يلفت نظرنا إلى هذه الحقيقة ويقال لنا « لا إن هذا فيلم طوله محدود بخمسة عشر قدما » ! وهكذا ، أصبحنا خبراء وحرفيين فى مهنتنا ، وكنا نعرف بالتحديد طول الفيلم الذى نحتاجه لكى نعرض فيه قصتنا .

جرووير : إذن .. إن تقدير الطول بالقدم يساوى تماما التقدير بالثوانى .. وهذا يعنى أنك كنت تعرفين الزمن .

جيش : نعم .. التوقيت .. لقد كان جريفيث خبيرًا فى ذلك وأظن أن ذلك مرده إلى أنه درس الموسيقى من المؤلفات السيمفونية أو الموسيقية كيف يجرى تغيير الإيقاع فيها ثم كيف يتصاعد الصوت علوا .. إلخ . إن أفلامه لم يكن فيها أى مشهد ممل .. لم يكن فى أفلامه مشاهد أناس يمشون فى القاعات أو يفتحون الأبواب أو يمشون فى الغرف .. إن كل شيء فى الفيلم دقيق ومحكم للغاية .

جرووير : فى تلك الأيام الصارمة التى كان العمل السينمائى فيها منضبطًا غاية الانضباط حيث كنت تنطقين بما يخطر على بالك ولكنك لم تكونى تنطقين الكلمات الدقيقة . ثم اجتزت زمن جريفيث بقدوم السينما الناطقة .. ثم دخلت حقل التمثيل فى الأفلام الناطقة .

جيش : نعم ، لقد وقعت عقدًا لتمثيل أفلام ناطقة ، وقد مثلت « الأوزة » التى كنت أحب تمثيلها على خشبة المسرح ، وقد شاهدتها ولكن التمثيل كان بطيئًا . لقد كان فى وسعنا أن نحكى القصة فى فيلم طوله عشر أقدام فى الأفلام الصامتة ، ولكن احتجنا إلى فيلم طوله ٥٠ قدمًا لكى تمثل نفس القصة . وكان عرضه بطيئًا جدا .. ولقد شاهدت الفيلم نفسه من تمثيل سيدة رائعة الجمال وهى جريس كيلى .. وكانت نفس

العيوب أيضًا فى هذا الفيلم الجديد . لم يكن لجريس كيلى أية حيلة ، لأن هذه هى قصة الفيلم . لقد كانت كلها تروى بالكلمات ، وإننى أعتقد أنه لو تزاوجت الأفلام والموسيقى ، فإنها يمكن أن تصبح أكثر إثارة ومتعة . هل تدرى أنه حينما عمل تشارلز لوثون فيلمه الأول ، قال : « إننى أريد أن أعيد إلى عنصر المفاجأة الذى كانت أفلام جريفيث تتميز بها ، وعكف لوثون على دراسة أفلام جريفيث فى « المتحف الحديث » لمدة خمسة أو ستة أسابيع مع «آجى » ، الكاتب الذى كان يعد النص .

جروويو : جيمس آجى ؟

جيش : نعم ، لقد كنا نجلس ونشاهد تلك الأفلام باهتمام بالغ ونحن متحفزون على مقاعدنا . أما الآن ، فإننا نسترخى على هذه المقاعد ، ونعمد أحياناً إلى أن نغمض أعيننا لأننا نستطيع أن نسمع ما يدور فى الفيلم . إننى أريد أن أجعل الناس يجلسون وكلهم انتباه فى السينما مرة أخرى . لقد أخرجت فيلماً حينما كنت أستخدم ذلك الأستوديو وكان اسم الفيلم « أعيدى تكييف زوجك » ، وكنت إذ ذاك فى العشرين من العمر . .

جروويو : أتعنين ستوديو د. و. جريفيث فى مامارونيك ؟

جيش : نعم . ولكن ينبغى أن يتم إعداد الاستوديو ونصب أعمدة كهربائية لحمل الأسلاك الإضافية وتشغيل أجهزة التكييف والتدفئة وكتابة قصتى .

جروويو : أعتقد أنك بعد أن تحدثت عن الشاشة الكبيرة والأفلام والشاشة الصغيرة والتليفزيون فإنك قمت بأنشطة عديدة فى حياتك إلى جانب أنشطتك ، وساهمت فى العمل فى التليفزيون .

جيش : نعم .. لقد حدث أن توجهت إلى التليفزيون فى أيامه الأولى ، ثم عدت أدراجى مسرعة إلى المنزل وقلت لدوروثى إنه يجب أن تعملى فى التليفزيون ، فهو يشبه الأفلام الأولى . أما بالنسبة لى فقد كنت أحب العمل فى التليفزيون ، فى بدايته ،

ولكن حينما وصل إلى درجة الكمال . فإننى اتجهت إلى عمل آخر .

جرووير : تذكرين اسم التمثيلية التى قدمتها للتليفزيون ؟

جيش : التمثيلية الأولى كريستوفربين .

جرووير : وماذا تفعلين الآن يا ليليان .

جيش : إننى كثيرة الاختلاف إلى الكليات وزيارتها لكى أكون على اتصال مع الشباب فى هذه البلاد وأتحدث إليهم عن حال السينما والأفلام ، وحينما يبدى بعضهم الاهتمام بعمل فيلم مع العلم بأنهم هم رجال أفلام المستقبل ، سواء المشاهدين أو العاملين فى هذا المجال وغرضى من التحدث إليهم هو إثارة اهتمامهم بما للفيلم من قوة وأننا أول من عمد إلى وضع سجل حى لأعمالنا والطريق الذى انتهجناه وما الذى نفعله الآن وأن يحملوا هذا العمل محمل الجد وأن يضطلعوا بمسئولية هذه القوة .

جرووير : ليليان .. لقد قدمت فى هدا الحديث معنا عرضًا كاملاً شيقًا عن الماضى والآمال الجديدة فى المستقبل .

جيش : شكراً .. شكراً يا بن ، على إتاحة الفرصة لى للتحدث إلى جميع الأصدقاء فى الخارج .



دكتور هيكتور كورى ناقد سينمائى الذى تشمل مجالات تخصصه نواحى السينما الجمالية والأدب الدرامى . واشترك مع دونالد ستابلز فى تأليف كتاب « مواجهة الفيلم » ونشرت له مقالات كثيرة عن المسرح والسينما .

٦ الرؤية التخطيطية
لجوزيف فون شتيرنبرج (فينوس الشقراء)

بقلم : د : هيكتور كورى

جوزيف فون شتيرنبرج وماريان ديتريش اسمان يحلقان فى سماء عالم الفن السينمائى إنهما فى الأفلام الستة التى مثلاها معًا فيها قد أحدثا تغييرات كبيرة . وفى حين أن مساهمة سوزان سونتاج فيها يبين سببًا لمدى الاهتمام الدائم بهذه الأفلام ، فإن هناك أسباباً قوية لاستمرارها موضع استحسان وتقدير ، فهذه الأفلام لها أعماق سيكولوجية بحثت فى أعماق مستويات التجربة النفسية التى لم تكن تطرقت إليها سوى الأفلام الألمانية فى العشرينيات ، وذلك قبل أن تكشف هوليود فرويد فى الأربعينيات بوقت طويل .

وهذا يصل بنا إلى موضوعنا وهو التخطيط الذى وجد جذوره فى الفيلم الألمانى ، وهو تخطيط نجده فى أول فيلم مثل دورى البطولة فيه ديتريش فون شتيرنبرج وهو فيلم (الملاك الأزرق) وبعد هذه الدراسة الألمانية فى « التراجعية النفسية » ثم أنتج جميع أفلام فون شتيرنبرج ديتريش فى أوائل الثلاثينيات فى أمريكا ولكنها لم تكن تتسم إلا بشبه يسير إلى الأفلام العادية التى أنتجتها هوليوود . لقد كانت لأفلام شتيرنبرج – ديتريش أسلوبها الخاص فى الأستوديوهات الألمانية . وهذه الصفة الألمانية التى تتسم بها أفلام هذين النجمين تظهر أشد ما تكون وضوحًا فى إنتاج

١٩٣٢ ، ففى ذلك العام ظهر فيلم (م) الذى مثل دور البطولة فيه فريتم لانج ، وقد تم إعداد هذا الفيلم فى ألمانيا كما ظهر فيلم (فينوس الشقراء) الذى مثل دور البطولة فيه فون شتيرنبرج ، وقد صور هذا الفيلم فى هوليوود ، وكلا الفيلمين يمثلان دراسات تعبيرية لطبيعة الإنسان المزدوجة ، والدراسات السيكلوجية وشخصيته وقرينه و (ظله) .

ومع ذلك ، فإن هناك على الرغم من وجود أوجه شبه كبيرة بين فيلم (م) وفيلم (فينوس الشقراء) اختلافًا أساسيا فى قيمها الفكرية الأساسية . إذ إنه فى حين أن فيلم (م) يمثل انشطاراً نفسانيًا (فهذا الفيلم نفسه يعتبر رمزاً للازدواجية) فإن فيلم (فينوس الشقراء) يمثل التحامًا نفسانيًا (أى فينوس أفروديت) فهى مخلوقة من الزبد ومن الإله العضو الذكر فى أسماء ، وهذا يعد رمزاً لاتحاد نواحى النور والظلمة من الطبيعة .

ففى فيلم (فينوس الشقراء) يلتقى النور والظلمة ثم يلتحمان ، وهذا يمثل الرؤية التخطيطية لفون شتيرنبرج . وهذا الوصل هو الذى أطلقه فيديريكو فيللينى . لقد قام فيللينى منذ عامين بزيارة للولايات المتحدة وأجرى معه حديثاً تليفزيونيا . وحينما تحدث عن أعماله قال إن المخرج يرى (برؤية تخطيطية) ويبدو أن هذا الوصف مناسب تمامًا حيث إنه حينما نشاهد فيلما هناك فى سباق الصور عناصر بارزة . كما هو الحال فى الموسيقى ، وهذه العناصر تعتبر بمثابة مفتاح الفيلم كله ، إن تركيب هذه العناصر تخلق فى خيال المرء صورة رئيسية للقوى التى أدت إلى سباق الصور ككل . ونحن نشكل فى سباق الصور الخطة أو رسمًا بيانيًا وعندما نضع شرحًا للرؤية التخطيطية نعتمد على كيان التجربة العادى الذى نحن ورثاؤه الثقافيون ، فإننا نستشف نظامًا ذا معنى فى الخطة : وهو أن الفكر والشعور يتبلوران فى شكل رمز ، ومن ثم فإننا حينما نأتى إلى أعمال فون شتيرنبرج ، فإنه يجب أن نراعى أن تكون هذه الناحية الرمزية لتجربة الرؤية والتأمل هو الموضوع الرئيسى لبحث فيلم (فينوس الشقراء) ، وسنسعى لاستكناه حقيقة الأشكال الرمزية التى تبنى الرؤية التخطيطية عند فون شتيرنبرج .



جوزيف شتيرنبرج

أما وأن فون شتيرنبرج كان فناناً واعيا بالعناصر التشكيلية لفنه ، فإن ذلك يتضح فى ترجمة حياته ، فقد تحدث بإحساس عن العناصر التكوينية والتوقف والحركة وقال (لكى يتسنى للمرء استيعاب قوانين الحركة عليه أن يسبر أغوار أحاسيس الشاعر والوزن الشعرى والقوافى . » وضرب لذلك مثلاً نداء جوته : ليت كان فى مقدورى أن أقول للحظة .. ابق معى » .

والآن ، وقبل أن نتناول مسألة التخطيط الرمزى فى فيلم (فينوس الشقراء) « ينبغى أن نعرض بإيجاز خلفية للفيلم الذى عرض فى خريف عام ١٩٣٢ أى فى دورة الانكماش الذى ساد العالم إذ ذاك . لقد قام جول فورثمان وس . ك لورين . بتعديل السيناريو الأصلى . وقام بمهمة التصوير السينمائى بيرت جلينون . أما التصميم فقد اضطلع به وبارد أهنين .

لقد كان فيلم (فينوس الشقراء) فيلماً (مثيرًا للبكاء) وقد اشتهر بهذه الصفة فى تلك الفترة ، وهو بمثابة دراما لامرأة أسيئت معاملتها وظلمت وراحت تكافح من جديد من أجل الحب والسعادة . وكان مضمون القصة يتضمن مغنية كباريه هى هيلين فاراداى (وقامت ديتريش بدور المغنية) ، ولكى تساعد زوجها هربرت مارشا الذى يعانى من مرض خطير ، أصبحت خليلة لرجل غنى هو نك تاوتسند (قام كارى جرانت بتمثيل الدور) . وسرعان مايكتشف زوجها مارشال ذلك ، واضطرت للهروب والانتقال من مدينة إلى أخرى حاملة معها طفلها الصغير حيث اشتغلت أولاً كمغنية ثم كعاهرة واضطرت إلى إعادة ابنها (جونى مور) إلى زوجها ثم تجرى القصة حتى يلتئم شمل العائلة من جديد فى نهاية الفيلم .

قد يكون فيلم (فينوس الشقراء) فيلمًا حزينًا (بكَّاءً) فى أعين الجماهير ، وهو فيلم يصور سقوط امرأة وعودتها إلى الحياة العائلية من جديد ، فإن فون شتيرنبرج كان يرى فى الفيلم خلاف ذلك تمامًا ، وقد قال إن الفيلم (مبنى على قصة) كتبها بسرعة لتقديم

شيء غير القصص المثيرة للتنهدات والتشنجات . وكان غرض فون شتيرنبرج تقديم (شيء آخر غير الميلودراما الرومانسية العاطفية ، على أننا وجدنا تلميحة فى تعليق له إلى ما كان يمكن أن يدور فى خلده حيث قال فى سياق نقده لفيلم « فينوس الشقراء » : « لقد أصبحت أكثر حيرة إزاء الخيال » .

ومن الأسباب الرئيسية التى جعلت فيلم « فينوس الشقراء » موضع إعجابى شخصياً هو استخدامه للظواهر الغريبة التى كانت تميز الولايات الجنوبية ، ويرى كيرتيس هارينجتون أن العالم المدنى (ففينوس الشقراء) وأنديته الليلية المنحطة وغرف فنادقه الرخيصة ومنازله الوضيعة أصبح الطراز الذى تميزت به أفلام رجال العصابات فى هوليوود التى ظهرت فى الثلاثينيات والأربعينيات . إن العالم تحت الأرض لسواحل الخليج وتايدووتر التى ارتادها فون شتيرنبرج هو نفس العالم الذى نجده بعد أربعين عاماً فى فيلم (الراكب السهل) من إخراج (دنيس هوبر) .

وثمة ناحية أخرى هى (السباق الغريب) الخارج عن المألوف الذى كان موضع نقد عالمى إيجابى بما فى ذلك لقطات ظهرت فيها مارلين ديتريش مرتدية جلد غوريلاً من قمة رأسها إلى أخمص قدميها . وقد علقت تايم على ذلك بقولها : « إنه عمل رائع ... فهناك غوريلاً الكاباريه تندفع هنا وهناك ثم تسحب أحد مخالبها لتظهر يد رقيقة » .

وقد قال فون شتيرنبرج إنه لا يمكن إجراء بحث ما لم يكن هناك أمر غامض . « وهذا القول يبين إدراكه بأن الشكل الفنى له جذوره وأصله فى اللا وعى الخلاق . وقدم فون شتيرنبرج دليلاً آخر على هذا الإدراك فى حديث أجرته معه مجلة (بوزينيف) فى عام ١٩٦١ قال فيه « إننا نتأثر بكل شيء .. هذه الجدران وهذه الغرفة .. وإن التأثير غالباً ما يأتى من الداخل . إن الإنسان بتراثه المعقد ، يتأثر أساسا بعوامل غير محددة . وقال فون شتيرنبرج فيما بعد : كلما يتقدم بى العمر .. أجد نفسى مقبلاً على

دراسة الأجناس البشرية (الإنثروبولوجيا) .. « إنه لمن المهم أن بدأ جان لوك جونارد بدراسة الإنتربولوجيا . فى الوقت الذى أصبح فيه الاهتمام بالتراث الثقافى للإنسان موضع اهتمام أكبر عند فون شتيرنبرج . ويبدو أن اهتمام شتيرنبرج بالناحية الثقافية اهتمام كبير ومستمر وهو اهتمام يتسم بالخيال . والواقع أنه استخدم مصدرًا أسطوريًا وخياليًا لعنوان فيلمه (فينوس الشقراء) . وكان وهو يكتب المقدمة يضع أسطورة فينوس نصب عينيه ، لأنه يحدث فى المشهد الافتتاحى أن هيلين تصف كيف أن طالب طب شابا اكتشفها أثناء استحمامها فى البركة ، وهو عمل يشبه مولد افروديت (فينوس) الآلهة الذهبية من الزبد . وإلى جانب ذلك يمكن لمس الخيال المعقول الخاص بطبيعة مولد فينوس من الزبد فى الحوار الذى جرى فى بداية الفيلم بين الأم والابن ، فهى حينما كانت منهمكة فى غسله ، يقول جونز « انظرى يا أماه .. إننى سمكة » ، وتجيب عليه هيلين (مارلين ديترش بقولها : لقد ظننت أنك قارب « إننا نعرف أن فينوس استارت كان لها ابن يدعى أيستيس ، وهو اسم مشتق من أشتوس ، أى السمكة .

ولو أننا طبقنا (الرؤية التخطيطية للفنان ، كما وصفها فيللينى ، وإذا كان لنا أن نعمد إلى التخطيط فيما يتعلق بالسمكة لوجدنا أن هناك شكلاً يشبه المغزل . فهناك خطان منحنيان يلتقيان ويشكلان بذلك جسمًا كاللوزة إن هذا الشكل المغزلى ، كما يقول موريس شنايدر ، يعتبر رمزًا لغزل خيط الحياة كما هو الحال فى الدائرة القمرية . إننا نذكر أن الشكل المغزلى يتعلق بظهور القمر الثلاثى المراحل .. إذ إنه يكتمل ثم ينكمش ، فآلهة القمر ثلاثية الشكل تماماً كالأقدار الثلاثة التى تغزل وتقبس ثم تقطع خيط الوجود . إن شكلىْ المغزل والسمكة يرمزان إلى تداخل الأجواء والعوالم العليا والعالم السفلى . إنه رمز التحول وهو رمز للتبادل النفسى بين الطاقتين المزدوجتين للصعود والهبوط .

إن هناك ثلاثة تصورات للتحول فى فيلم (فينوس الشقراء) ، الأول فى غرفة



مارلين ديتريتش فى أحد أفلامها

بفندق تشاتانوجا التى تلجأ إليها هيلين (ديتريش) مع ابنها الصغير والثانى فى أعماق يأسها بعد أن تنازلت عن ابنها لأبيه فى جالفستون أما الثالث فيتمثل فى مشهد التوفيق والمصالحة فى نيويورك حينما يلتئم شمل العائلة من جديد .

ولنبحثها حسب ترتيبها ، أولا : المشهد فى غرفة بفندق فى شاتانوجا . بعد أن اتهمت بالضلال وأمرت بمغادرة المدينة ، اكتشفت هيلين (ديتريش) فى غرفة الفندق حيث أسرعت لكى تأخذ ابنها الصغير .. ونرافقها وهى تقترب من الفراش الذى ينام عليه وعندما ننمد إلى إدارة الصور أفقيًا وعموديًا بغية إضفاء مسحة بنورامية على المشهد الذى كان مركزاً على جانب هيكل السرير الحديدى فإن أشكالاً حلزونية تبدو فى مقدمة المشهد ، ثم نراها وهى تقف أمام قضيب عمودى من قضبان السرير فتبدو منشطرة إلى جزأين ثم تنحنى وتلتقط طفلها الصغير ويبدو جسمه منقسماً جزأين أيضًا لأنه يكون مع أمه فى ذلك الوضع الذى أشرنا إليه وعند هذه النقطة يحدث أثر نظرى .. أى أن الشاشة تبدو مظلمة فى الجزأين العلوى والسفلى . وهناك سهم يشير إلى أسفل ، وهو بمثابة نذير شؤم لهبوط هيلين إلى الأعماق فى مدينة جالفستون الواقعة على ساحل الخليج .. وهذا الرمز ذو معنى فى إطار التصوير الدرامى ، ونجد أن هيلين بعد ذلك تمارس شعائر لتطهير نفسها فى الماء .

وبعد ذلك تسلم هيلين طفلها فى مشهد مثير عند محطة للسكة الحديد حيث تنتهى هذه السلسلة من اللقطات بلقطة تظهر فيها هيلين (ديتريش) فى وقفة جانبية مع التركيز على البروفيل وهى تحملق بعينين دامعتين على حين كان القطار يبتعد عنها شيئًا فشيئًا ، وللمرة الثانية هناك رمز يجدد حياة هيلين وبعثها من جديد فى المياه الشافية ونراها وهى متشحة بوشاح من الشيفون الذى كان يلعب به النسيم والقطار يتحرك مسرعاً حاملاً طفلها معه ، وتسمع ضربات العجلات الرتيبة محدثة جوا من الحزن الذى يلف دثاره حولها .

وبعد هذا المشهد من العزلة الكئيبة نتابع هيلين فى هبوطها إلى أعماق يأسها فى فندق رخيص . ثم يجرى تدوير اللقطات عموديًا وأفقيًا مع حركتها . وسرعان ما يتوقف عن التحرك لنتبادل الحديث مع يائسة أخرى تتحدث عن الانتحار . ونحت هيلين نحوها وجارتها فى الحديث عن وضع حد لهذه المآسى بالانتحار غرقا وكما قالت تحدث ثقباً فى الماء » وأثناء حديثها تشغل نفسها بحركات تمثيلية تعكس معنى كلماتها . ثم تمسك حبلاً يتدلى من السقف وتأخذ بأرجحتها إلى الأمام وإلى الخلف وهى تجيب على أسئلة زميلتها فى البؤس .

مشهد وحوار فى فندق رخيص مقدمة موسيقية من مزمار وآلة وترية .

هيلين : دعك من كل هذا يا غلام .. إن غداً هو يوم جديد .

امرأة : قد يكون ذلك بالنسبة لى .

هيلين : وما بال الغد ؟

امرأة : إننى سأقتل نفسى غدًا ، هذا هو شأن ذلك اليوم .

موسيقى وترية قصيرة

هيلين : وأنا أيضًا سأعمل ثقباً فى الماء .

امرأة : لماذا تعتزمين الانتحار ؟

هيلين : لأننى لا أرى سببا سواه .. أليس هذا يكفى ؟

موسيقى نحاسية ووترية يعقبها أشخاص وهم يهبطون على السلم .

هيلين : ملكة القلوب .. إنها أنا ..

امرأة : أوه .. اخرس ! ! ! .

موسيقى نحاسية ووترية .

هيلين : إننى لن أبقى فى هذا المكان القذر بعد الآن .. إننى سأحاول أن أجد لنفسى

مكاناً أفضل منه لكى أقيم فيه . ألا تظنين أننى قادرة على ذلك ؟ ما عليك إلا أن ترقبى .

هناك تحول فى اختيارها (أن تحدث ثقباً فى الماء) وهو قول المقصود به : وصف حالة يأسها ، والثقب رمز للدمار ومنفذ للتعب .

وإلى جانب ذلك ، هناك تكافؤ أسطورى فى فعل هيلين الخاص بالشنق ، فهناك هيلين أخرى ، هى هيلين دينتراش ، إلهة الشجر اليونانية فى إحدى روايات أسطورة طروادية ، وهيلين هذه هى التى لقيت الموت شنقًا تكفيرًا عن الخراب والدمار اللذين سببتهما للقضية اليونانية .

أما وأن فون شتيرنبرج كان على دراية بهذه الأحداث الأسطورية وعلاقاتها بالأسطورة اليونانية ، فهذا أمر يتضح من العنوان الذى كان فى الأصل قد اعتزم أن يكون لترجمة حياته : (دليل المتاهات) . فهناك فى أعماق الهاوية حيث يقبع المينوطور ، وهو حيوان خرافى يعتبر رمزاً للشعور الارتدادى . ومن ثم فإن هيلين ، وهى تهبط نحو قاع الهاوية إلى أعماق العدم ، واجهت هدا الاختبار فاختارت الحياة . وقد قالت بلهجة الانتصار « إننى ملكة القلوب » . ثم تبدأ فى الصعود من براثن اليأس ، ونحن نتابعها وهى ترجع بخطواتها من الأعماق ثم تواجه عنصر بعثها وهو الماء ونشاهد ساحات شاسعة من سطح المحيط حيث تتساقط عند الأفق البعيد أشعة الضوء .

ويعقب ذلك سلسلة من اللقطات عن انتصار هيلين (ديتريش) فى حركات تمثيلية باريسية والقرار الذى اتخذته بناء على تشجيع من فيك (كارى جرانت) للعودة إلى زوجها وطفلها إذا هما قبلاها .

إن طريقة معالجة فون شتيرنبرج لمشهد المصالحة طريقة رائعة لرمزيتها الجريئة . وقد نجح فى اختيار ملابس لهيلين (ديتريش) بحيث أوجد بها رمز التحول . وبعد أن قبل فيد (هيربرت مارشال) عودة هيلين إليه راحت تستأنف أعمالها المنزلية الخفيفة ، ولكنها لم تكن مهيأة لها ولا مرتدية الملابس الملائمة لذلك . وبعد أن نزعت معطفها ، نرى أنها

مرتدية ملابس شفافة ملتصقة بجسمها . وكانت فتحة الفستان (الديكولتيه) كبيرة جدا ، وكان فستانها قد خيط بطريقة يكشف عن معظم الجزء السفلى من جسمها إن الغرابة الرمزية لملبسها لا تقف عند هذا الحد ، فهى عندما تدير ظهرها لنيد (ولنا) أثناء اتجاهها إلى المطبخ ينكشف لنا ظهرها شبه العارى لأن الفتحة (الديكولتيه) كانت على شكل رقم ٧ ، ويظهر لون بشرتها الناصع البياض وكتفاها العاريان الرشيقان : إن نبوغ فون شتيرنبرج لم يستهلك بهذا الانتقاء الغريب للملابس الرمزية ، وإنما استطاع أن يصور مشهدًا مثيرًا بواسطة شيء تحمله هيلين معها وهى عائدة من المطبخ .. فى مهمة أمومية لتغذية طفلها .. إنها تحمل بيديها طبقًا ، وشكل هذا الطبق المقسم إلى قسمين وقيمته الرمزية والعملية التحويلية .. كل ذلك كان يرمز إلى (فينوس الشقراء) .

ومن الأعماق صعدت هيلين مظفرة وهذا الصعود الأنثوى يثير فى الخاطر شِعْراً يُرى مكتوباً بأحرف كبيرة على مرآة أمام هيلين المرتدية سترة (رجالى) ثم رفعت عقيرتها بالغناء (إنه لا يمكن لأحد أن يزعجنى) .. وهنا تقف هيلين المظفرة وهى فى قمة مجدها ونجاحها فى مشهد من الحوار والرقص والغناء وتنظر إلى العالم تحتها ثم تغنى بحماس بالغ قائلة :

النزول إلى جيهينا
والصعود إلى العرش
من يسافر إلى أبعد نقطة
يسافر وحده

وتغنى مارلين بالفرنسية (لا يمكن لأحد أن يزعجنى) .

إن الرحلة التى قطعناها مع سقوط فينوس الشقراء ونهوضها .. وهبوطها إلى الأعماق ثم صعودها إلى ذروة الشهرة والمجد .. إن هذه الرحلة لا تبدأ فى قياس الأرض التى

يقطعها . إنه فى ضوء الرمزية المعقدة التى تميز كل حركة فى العمل الدرامى . فإن رحلة فينوس الشقراء (الأخيرة) لا توجد فى حبكة الرواية .

ولقد أشارت مارلين إلى ذلك فى حديث صحفى مع مجلة (كاهيبرز) عام ١٩٦٥ بقولها يجب ألا يغرب عن بالك أن مارلين فى أفلامى ليست هى نفسها .. إننى أنا مارلين.. « إن رحلتها الأخيرة مع شتيرنبرج قد جرت فى إطار الأشكال الأشكال ذات الطرز المبدئية .. وقد ذهب فون شتيرنبرج وديتريش فى فيلم (فينوس الشقراء) إلى أقصى حدود الرؤية التخطيطية .

إن فيلم (فينوس الشقراء) يقدم لنا هدية نفسانية غالية وهى .. رؤيا تخطيطية لإبراء جرح الكون بواسطة السمو الصوفى .

السينما الأمريكية



دكتور جون ب. كويبر، مدير قسم الصور المتحركة فى مكتبة الكونجرس. وكان فى السابق رئيساً لجمعية الدراسات السينمائية، والآن يشغل منصب نائب رئيس الاتحاد الدولى للأرشيف الفيلمى. ولقد كتب مقالات كثيرة عن السينما وتناول فى بعضها تكنيك صناعة الأفلام والنظرية الفيلمية وتاريخ الصور المتحركة.

٧ المحافظة على تراث الفيلم الأمريكى

بقلم : جون ب . كوير

لنبدأ أولاً بسلسلة من الحقائق يمكن وصفها « بمؤامرة الحقائق » التى أومن كقاعدة مسلم بها أنه لم يعد من الضرورى القول بأن للولايات المتحدة تاريخًا للأفلام يستحق الحفظ . وليس ثمة شك فى أن أى امرئ استمع إلى الأحاديث التى أذيعت من هده السلسلة سيعترف بأن تاريخ الفيلم الأمريكى الدى يبلغ ٨٠ عاماً يتضمن أفلاماً ممتازة فنية كثيرة وأمثلة عن سجلات تاريخية فريدة لأحداث القرن العشرين .

إننى أعتقد أن معظم المستمعين سيوافقوننى على أنه قبل أن يكون لأية دولة معرفة موثوقة بأفلامها الرائعة . فإن الأفلام الحقيقية يجب أن تكون فى متناول المثقفين وإلى جمهور كبير من النظارة متى كان ذلك ممكناً .

إننى أقر بأن هاتين الحقيقتين واضحتان ولا يمكن اعتبارهما « مؤامرة » ولكن هناك لسوء الحظ (حقيقة ثالثة) تغيب عن ذهن كثير من الناس المعجبين بتراث أمريكا الفيلمى ، وهى الحقيقة البسيطة المخيفة بأن صور السيليوليد والصور الكيماوية التى يتألف منها هدا التراث تدمر نفسها بنفسها ، ومن ثم فإن تراثنا آخذ فى الاختفاء .

إن كثيرًا من الناس يمكن أن يفهموا الحاجة إلى حفظ الكتب لأنه من السهل

التفتيش عليها وملاحظة مدى تلفها مع مرور الزمن . ولكن عددًا قليلاً منهم من يدرك أن الصور المتحركة التى تضم أيضًا التليفزيون هى أكثر الفنون التى نراها ونسمعها ، ضعفًا وقابلية للتلف والزوال . إننى لا أتحدث عن الأفلام القديمة أو الأفلام النترتية التى كانت تصنع خلال الخمسين عامًا الأولى لصناعة الصور المتحركة . إن هذه القابلية للتلف والزوال مازالت لسوء الحظ تنطبق على جميع الأفلام الملونة التى تنتج تجاريًا وكذلك على أشرطة التسجيل التليفزيونية .

وثمة حقيقة أخرى « تآمرت » على توسيع نطاق تدمير تراث الفيلم الأمريكى ، فقد مضى ٤٠ عامًا على إنتاج الأفلام قبل أن يدرك أمناء المكتبات والمحفوظات أن الصور المتحركة ليست وسيلة من وسائل التسلية والترويح فحسب ، وإنما تعد أيضاً تسجيلاً للأحداث التاريخية كتعليم وقوة اجتماعية وشكل صحيح من أشكال الفن .

إذن يتبين من ذلك ومن « مؤامرة الحقائق » أن الأفلام قد صادفت إهمالاً وهى أفلام قابلة للتلف والزوال والتدهور فى كل دقيقة تمر ، ومع ذلك فإنها تعتبر وثائق تاريخية وقتية خليقة بأن تحفظ وتنفذ وتدرس وتوزع على أوسع نطاق ممكن .

إن كمية إنتاج الأفلام الأمريكية كانت إلى وقت غير بعيد تعمل ضد تطوير سياسة فعالة قومية لحفظ الصور المتحركة فمثلاً تتضمن كتالوجات الأفلام المسجلة لحقوق ملاكها ١٣٧,٤٦٦ فيلماً أنتجت فى المدة من عام ١٨٩٤ إلى عام ١٩٦٠ . إن مائة ألف وسبعة وثلاثين وأربعمائة وستين فيلمًا يعتبر عددًا ضخمًا إذا قورن بإنتاج الدول الغربية الأخرى . وإذا توخينا الدقة والحقيقة فإنه يمكن القول أن هذا الرقم يمثل فقط جزءًا من عدد الأفلام الحقيقى من مختلف أنواع الأفلام التى أنتجت فى الولايات المتحدة . ولعل هناك نصف هذا العدد من الأفلام غير المسجلة فى هذه البلاد . ومن ثم فإنك تستطيع أن تتصور أن إنتاج هذا العدد الضخم من الأفلام وما يتضمنه من إنفاق أموال طائلة دون أن يكون مقرونًا بالعناية اللازمة أمر ينطوى على « انهزامية » فيما يبدو .

لأن حفظ الأفلام يحتاج إلى أموال طائلة وجهدٍ كبيرٍ وعناية فائقة . لقد كان دائمًا من الأسهل فى معظم الحالات إنتاج أفلام جديدة بدلاً من العناية بالأفلام القديمة ، وإلى جانب ذلك كان الطلب الصناعى للمعارض والتوزيع والإنتاج يمثل المطالبة بتراجع القديم لإفساح المجال الجديد .

ونظراً لضخامة إنتاج الأفلام الأمريكية فإنه لم يكن هدف حفظ الأفلام فى هذه البلاد يعنى صيانة كل فيلم يتم إنتاجه ، بل إن بعض الناس يرون أن هلاك الأفلام الأولى الذاتى أمر صحى لأن ذلك من شأنه تقليل ما يصفونه « بالتلوث الاصطناعى » لمجتمعنا . وإننى يجب أن أعترف ، بصفتى أمينا ممارساً للمحفوظات بأن لهذا القول بعض النواحى المشجعة ، لأنه يقلل من شعورى بخيبة الأمل من الاختفاء المستمر لتراثنا الفيلمى . وهو إلى جانب ذلك ، يدعم ذاتى ويجعلنى أشعر بما لا يدع مجالاً للشك بأن تلك الأفلام التى نجحت الجهات المختصة حقيقة فى المحافظة عليها هى أهم الأفلام على الإطلاق . على أننى انتهيت إلى نتيجة وهى أن هذين الشعورين مضللان إلى حد خطير .

وإننى أعتقد أن هؤلاء الناس الذين يقولون بأن « الهلاك الذاتى » أمر صحى هم الأشخاص غير المقتنعين بأن السينما جديرة بالاعتبار الجدى والاحترام ، ولقد وجدت فى الواقع أن أميناً حقيقيا لمكتبة أفلام سيحاول دائماً أن يصون أكبر عدد ممكن من الأفلام فى ظل الظروف التى يعمل فيها وإن كان فى الوقت نفسه يعتقد بأن حفظ كل فيلم من الأفلام الأمريكية يعد ضرباً من المستحيل . وإلى جانب ذلك ، فهو يدرك أن الأفلام التى ينجح فى المحافظة عليها وصيانتها يمكن أن تكون من بين أحسن الأفلام التى ظهرت فى جيله وأن قائمته الخاصة بالأفلام المحفوظة قد لا تضمن فى الواقع بعض الأفلام الهامة لمؤرخى المستقبل .

إننا لو لم نكن قد حاولنا حفظ كل فيلم تم إنتاجه فى أمريكا فإن السؤال الذى

يفرض نفسه هو ، ما هى إذن الأهداف التى تبنيناها وما هى المنظمات التى اشتركت فى تحديد هذه الأهداف ؟ ولعل من الأفضل التحدث عن المنظمات أولاً لأن صيانة الأفلام عمل متخصص للغاية . ولكن يستحيل علينا فى خلال هذه الفترة الزمنية المسموح لنا بها أن نذكر كل أرشيف فيلمى . ومن ثم فإننى سأقصر حديثى على المنظمات الأقدم عهدًا والأضخم حجمًا والأكثر نشاطًا وعملاً .

كانت أول منظمة أمريكية أهلية تدخل عمل حفظ الأفلام هى متحف الفن الحديث فى مدينة نيويورك . أسست المنظمة فى عام ١٩٣٥ بفضل سخاء مؤسسة كبيرة ، وكان هدف مكتبة الأفلام بالمتحف هو « متابعة الأفلام ووضع كتالوجات عنها وجمعها وعرضها ووضع برامج فيلمية حتى يمكن دراسة الصور المتحركة والتمتع بها » . وكان دور المتحف كمتحف فنى يعنى أن الأفلام التى حصل عليها قد اختيرت كنماذج للفن السينمائى العالمى لا كنماذج لمجالات أخرى للمعرفة . وهكذا كان المتحف رائدًا فى تشكيل الذوق السينمائى لجيل بأسره . إن دوره كصانع للذوق على جانب من الأهمية كبير لأنه يعطى الحياة للتعرف على تاريخ صناعة السينما فى هذه البلاد وخارجها . وما أن حل عام ١٩٦٣ حتى وصل عدد الأفلام التى جمعها المتحف ٣٠٠٠ فيلم وأضيف عدد مماثل فى العشرة الأعوام اللاحقة ، وبذلك أصبحت مجموعة الأفلام تتضمن أفلاماً من جميع أنحاء العالم .

ولقد بدأ موظفو مكتبة الأفلام والمتحف بعد بضعة أعوام من تأسيسه يشعرون أن ثمة مهمتين مرتبطتين لا محالة بمهمة جمع الأفلام وهما حفظ الأفلام جانبًا كبيرًا من ميزانيته وطاقاته . وقد حدث فى أوائل الستينيات أن كثيرًا من الأفلام الهائلة التى قامت إيريس بارى ، وخليفها ريتشارد جريفيث بجمعها قد تعرضت لخطر التلف ، ولكن و. لم فان دايك ، المدير الحالى لإدارة الأفلام بالمتحف استطاع أن يعبئ تأييداً كبيرًا لعملية صيانة فعالة متزايدة .

أما المهمة الثانية التى تتيح تسهيلات لدراسة الأفلام وتقديم المنح الدراسية فهى تعتبر ضرورة ملحة متزايدة . ولقد حققت إدارة الأفلام تقدمًا هاما فى هذا المجال بواسطة إنشاء مركز للدراسة مزود بمهمات للمشاهدة لكل من يرغب فى استخدامها مع برنامج للعرض الموسع للخريجين من الطلبة والأساتذة . إن التكاليف الفعلية التى يتحملها المتحف والخاصة بخدمات من هذا القبيل كبيرة جدا ، وإن الجهد الرئيسى الذى يبذله المتحف والنجاح الذى أصابه قد تركز فى عمليات العرض فى نيويورك وخدمات التوزيع التى وفرت تشكيلة كبيرة من الأفلام الفنية للدراسة الجامعية والفيلمية فى جميع أنحاء البلاد .

إن من العناصر الأساسية لمكتبة إدارة الأفلام هو توزيع مجموعاتها التى تمثل نماذج من الأفلام من جميع الفترات والبلاد . وهى بمثابة العمود الفقارى لدراسة عامة لتاريخ الأفلام وتطورها . ومع أنه لا يمكن استكمالها لأسباب تتعلق بقيود قانونية والتكاليف ، فإنها لا يمكن أن تكون كاملة ويمكن المجموعة المخصصة للتوزيع مرتبة ترتيبًا فى غاية الاتقان ومدونة فى كتالوجات . وهناك بيانات متاحة عن كل فيلم من الأفلام .

وثمة عنصر أساسى آخر لمجموعة متحف الفن الحديث وهو تلك الأفلام التى لا يجرى حاليًا توزيعها بسبب الاهتمام المحدود بها ، وتلك الأفلام التى لا يسمح أصحابها بتوزيعها أو تلك الأفلام التى مازالت فى حالة التدهور . إن إدارة الأفلام تواصل نشر كتالوجات عن المجموعة كلها تتضمن مرجعًا لأفلام المجموعة للدارسين .

تتضمن مجموعة إدارة الأفلام بمتحف الفن الحديث أفلامًا أمريكية أكثر من أفلام البلاد الأخرى . ولكنها فى الوقت نفسه غنية بنماذج من الأفلام التى تحكى قصة تطور السينما فى البلاد الأخرى وتعتبر الأفلام الفرنسية والألمانية والوطنية والإنجليزية والسويدية أقوى المجموعات ، وهناك أيضًا مجموعات أساسية من إيطاليا والدانمرك وأندونيسيا

وبولندة والهند واليابان . وهناك مع مجموعة الأفلام مجموعة هامة من الوثائق المطبوعة عن الأفلام والمراسلات الشخصية والعملية والرسومات والتصميات ومعلومات عن الموسيقى التصويرية الأصلية للأفلام الصامتة وغير ذلك . وفى المكتبة (ملف) يتضمن مقالات عن الصور المتحركة وملف يتضمن قصاصات صحفية من التعليقات وكتباً ومجلات دورية عن الأفلام . وصفوة القول ، إن المتحف لديه أكبر مجموعات من الأفلام فى الوجود .

إن صيانة تراث أمريكا الفيلمى قد تدعمت منذ عام ١٩٤٨ بفضل جهود « دار جورج إيستمان » للتصوير . حينما فتحت هذه الدار أبوابها للجماهير فى عام ١٩٤٩ . كان يعمل فيها جيمس كارد كرئيس الأرشيف الفيلمى الذى كان وحده قد وضع فى الأرشيف ما يملك من أفلام بلغ عددها ٨٠٠ فيلم .. وقد بَدأ فى جمعها منذ عام ١٩٣٥ بحصوله على نسخة من الفيلم الألمانى الصامت المشهور « خزينة الدكتور كاليجارى » . كانت مجموعة كارد الأولى قد تم جمعها كما قال « على أساس المتعة الشخصية والغرض دون أن يكون عنده أى تصور بأنها ستصبح يومًا ما نواة كبيرة لأرشيف هام » ... وقد استطاع كارد أن يقنع المسئولين فى دار جورج أيستمان بأن هناك حاجة لوجود أرشيف آخر إلى جانب الأرشيف الفيلمى فى متحف الفن الحديث .

وكانت دار أيستمان منذ البداية قد انتهجت سياسة تستهدف تكملة المجموعة التى يقتنيها متحف نيويورك لا جمع صور أخرى منها ، وكانت نتائج هذه السياسة تتسم بالأهمية لأنها تعنى أن دار أيستمان قد عكفت على جمع الأفلام التى لم يستطع متحف نيويورك الحصول عليها ، وكانت هذه الأفلام فى حالات كبيرة تشمل أفلامًا لم يتناولها النقاد بالتعليق أو أفلامًا لم يشأ معهد الفن الحديث أن يلتفت إليها لأنها لم تكن تتفق وذوقه . ولعل أوضح مثل على هذه السياسة هو فيلم « بن حور » الذى ظهر فى عام ١٩٢٥ ومثل أدوار البطولة فيه رامون نوفارو وفرنسيس إكس بوشمان وماى ماك افوى

وبيتى برونسون . على أن من الأفلام الهامة التى تضمنتها مجموعة المتحف من الأفلام الأمريكية الصامتة من إخراج فيلم « شبح الأوبرا » ١٩٢٥ وفيلم « أحدب نوتردام (١٩٢٣) . وفى عام ١٩٥٠ تعاونت دار جورج أيستمان مع شركة مترو جولدوين ماير فى إعداد طبعة دائمة من النيجاتيف الأصلى لفيلم (الجمهور) الذى أخرجه فيدور (١٩٢٧) ولولا هذا التعاون بين المؤسستين لما كان هناك الآن نسخة دائمة من هذا الفيلم الأمريكى الرائع .

وإلى جانب ذلك ، جمعت دار أيستمان مجموعة كبيرة من الأفلام الأجنبية ، ولديها موظفون متخصصون لهذا الغرض من الباحثين والأخصائيين وتتولى تنظيم برامج موسمية لعرض الأفلام فى مسرح درايدن الممتاز الذى تملكه ، ولديها أيضاً مكتبة للبحث من الكتب والمخطوطات وأكثر من ثلاثة ملايين من الصور السينمائية لكى يستخدمها الأفراد المعتمدون .

إن دار جورج أيستمان وإدارة الأفلام بمتحف الفن الحديث مؤسستان أهليتان تخدمان الجمهور بإخلاص وقوة . على أن أكبر أرشيف فيلمى فى أمريكا موجود فى واشنطن وتضطلع الحكومة الفيدرالية بإدارته . وهذا الأرشيف مؤلف من قسم الصور المتحركة بمكتبة الكونجرس وقسم أرشيف الأفلام التابع للأرشيف القومى .

ومع نمو صناعة السينما وازدياد أهميتها وتنوعها منذ عهد طوماس أديسون ، فقد اتسع أيضا نطاق أنشطة مكتبة الكونجرس فى حقل الصور المتحركة وازداد قوة وتنوعًا . وتتضمن أنشطة المكتبة الآن برنامجًا لصيانة الصور المتحركة والمواد المتعلقة بها وبرنامجًا لإتاحة خدمات وتوفير الكتالوجات والفهارس عن الأفلام للمكتبات والعلماء وعالم الصور المتحركة وكذلك توفير مركز للدراسة لكى يلجأ إليه العاملون فى حقول البحث .

إن مجموعات الصور المتحركة فى المكتبة كبيرة وفريدة من نواح كثيرة . ومع أن الجانب الأكبر من المجموعات أمريكى ، فإن عددًا كبيرًا من الأفلام الألمانية والإيطالية

واليابانية التى توفرت أثناء الحرب العالمية الثانية قد تم تحويلها إلى المكتبة بواسطة مكتب الممتلكات الأجنبية خلال المدة من عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٦٣ . وتتضمن هذه المجموعة حوالى ٥٠,٠٠٠ فيلم وهى فى عهدة قسم الصور المتحركة الذى يحتفظ بهذه المجموعة الكبيرة لأغراض الدراسة والبحث .

لقد بدأت المكتبة فى جمع الصور المتحركة فى أوائل التسعينات من القرن التاسع عشر وفقاً لقانون حقوق النشر والملكية . وبالإضافة إلى جمع بعض الأفلام بفضل هذا القانون ، تم اقتناء أكثر من ألف من الأفلام الأولى بواسطة شراء مجموعة جورج كين فى عام ١٩٤٧ وكذلك بواسطة المنح التى تلقتها المكتبة مثل مجموعة أفلام أيرنست الكوميدية وأفلام الكارتون ومجموعة ألان للأفلام التسجيلية والترويحية ومجموعة مارى بيكفورد ومجموعة أفلام وليم س . هارت . وتضمن المقتنيات الجديدة من الأفلام بواسطة المنح والهدايا أو التحويل من وكالات حكومية أخرى أفلامًا قديمة من معمل أديسون فى وست أورانج بولاية نيوجيرسى ، وأفلام تيودور روزفلت من مجموعة « مكان ولادة روزفلت » ونماذج من الأفلام التعليمية التليفزيونية . ولقد تعاونت المكتبة ومعهد الفيلم الأمريكى فيما بينهما فى إضافة زهاء ٨٠٠٠ فيلم آخر إلى المجموعة وهى أفلام يرجع تاريخها إلى المدة من عام ١٩١٢ إلى عام ١٩٤٢ . وإلى جانب ذلك تجرى إضافة ١٢٠٠ فيلم من الأفلام المعاصرة تقريباً إلى المجموعة .

لقد كانت صيانة مجموعة الصور المتحركة وحفظها هدفاً من أهداف المكتبة الرئيسية منذ عام ١٩٤٢ . وكان عدد كبير من الأفلام الأولى التى تم إيداعها فى المدة من عام ١٨٩٤ إلى عام ١٩١٢ يتألف من سلسلة صور البوزتيف مطبوعة على رولات من الورق بدلاً من السليلويد . وكان من الصعب فحصها ومن المستحيل عرضها . وإلى جانب ذلك فقد كثير من صور النيجاتيف لهذه الأوراق أو أنها أصابها التلف فى خزائن منتجيها . وفى عام ١٩٤٨ تبنت أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة تجارب

لتطوير أسلوب عملى لإعادة تصوير الصور المطبوعة على ورق بأفلام مضمونة مقاس ١٦ ملليمترًا . وبعد التوصل إلى طريقة فنية مرضية مكتملة ، تحملت الأكاديمية تكاليف نقل ١٦٠٠ من البكرات إلى أفلام وبدأ الكونجرس الأمريكى مساهمته فى هذا الحقل . ففى عام ١٩٥٨ اعتمد مبالغ لمواصلة المشروع . ولقد تم الانتهاء من عملية حفظ هذا الجزء الهام من مجموعة الأفلام فى عام ١٩٦٤ . وجدير بالذكر أن قسم الصحافة بجامعة كاليفورنيا أصدر أخيرًا فهرسًا لكامب دافيد عن هذه الأفلام التاريخية الهامة .

إن كثيرًا من الأفلام التى أنتجت فى العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات وتضمنتها المجموعة مطبوعة على مادة من النيترات الشديدة القابلة للاحتراق ، وهى محفوظة فى خزائن مضادة للحريق خارج منطقة كولومبيا .

ولقد بذلت المكتبة فى العشرة الأعوام المنصرمة كل جهد ممكن لتحويل هذه الأفلام القابلة للاحتراق إلى أفلام أمينة حتى يتسنى حفظها وجعلها متاحة كمرجع لمن يرغب فى العودة إليها ، ومع أن جهود الحفظ والصيانة هذه مازالت مستمرة فإن التقدم المبدئى الذى تم تحقيقه تقدم مشجع ، وعمدت المكتبة فى غضون العامين المنصرمين إلى إنشاء معمل متقدم ومتخصص فى أعمال الحفظ للمساعدة فى التعجيل بهذا العمل .

ويعتبر قسم أرشيف الصور المتحركة التابع للأرشيف القومى ، الأرشيف الكبير الثانى التابع للحكومة الأمريكية . وقد أنشئ هذا الأرشيف وفقاً لقانون أصدره الكونجرس فى عام ١٩٣٤ ويتولى هذا الأرشيف جمع التسجيلات الفيلمية والصوتية المتصلة بالأنشطة التاريخية للبلاد . وهو يعتبر بمثابة أرشيف للأفلام التسجيلية والقصاصات الفيلمية . يحتوى قسم أرشيف الأفلام والتسجيلات الصوتية على ٨٦٠٠٠ من الأفلام أو ٥٠٠٠ فيلم منفصل . إن ٧٥ فى المائة من هذه الأفلام أنتجتها الحكومة الأمريكية ، أما الخمسة والعشرون فى المائة الباقية فقد أنتجتها مؤسسات

أهلية . وتتضمن هذه الأفلام الأخيرة أفلاماً إخبارية ممتعة وأفلامًا تسجيلية ابتداءً من فترة العشرينيات وكذلك مختارات كبيرة من مكتبة الأفلام الاخبارية العالمية قبل عام ١٩٥٠ . ولقد توقف إنتاج الأفلام الإخبارية التجارية فى أمريكا فى عام ١٩٦٧ ، ولكن من الأهمية بمكان البحث عن بقايا هذه المجموعة وحفظها . وبالإضافة إلى ذلك أنشأ الأرشيف القومى معملاً للحفظ خاصا به ، وأصبح لديه الآن زهاء ٦٠٠٠ بكرة من أفلام النتيرات من ضمن مجموعته .

ويذكر برنامج الأرشيف لمعهد الفيلم الأمريكى فى واشنطن ، ويعتبر معهد الفيلم أو « آفى AFI . « كما يسمى عادة ، مؤسسة أهلية أنشئت فى عام ١٩٦٧ ليكون مركزًا قوميًّا للتقدم فى مجال الفن الفيلمى ودعم المنظمات والوكالات الأخرى المشتركة فى الأنشطة المماثلة . ومن إحدى مهام هذه المؤسسة (آفى) الرئيسية تقديم دعم إضافى لأنشطة مؤسسات الأرشيف القائمة ، وكان غرضها الأول الحصول على الأفلام المسرحية والقصصية الأمريكية القصيرة واقتنائها وحفظها من أفلام فترة النيترات ، وخاصة فى المدة من عام ١٩١٢ إلى عام ١٩٤٢ ، وهى الفترة التى لم تكن مكتبة الكونجرس تحتفظ فيها بأفلام وفقاً لقانون الحقوق المسجلة . وبدلاً من أن يعمد المعهد ومكتبة الكونجرس إلى إنشاء مؤسسة منفصلة لحفظ الأفلام وصيانتها التى تحصل عليها مؤسسة (الآفى) ، اتفقا على التعاون فيما بينهما وجدير بالذكر أن مؤسسة (الآفى) قد عثرت وحصلت على زهاء ٨٠٠٠ فيلم منذ عام ١٩٦٨ ، وقد أضيف كثير من هذه الأفلام فعلاً إلى مجموعة مكتبة الكونجرس . وقد تمّ اقتناء هذه الأفلام من شركات السينما والمجموعات الخاصة والفنانين العاملين فى السينما ومؤسسات الأرشيف والجمعيات التاريخية وغيرها من المؤسسات الخاصة والعامة .

ولقد تبرع عدد كبير من شركات الأفلام والسينما بأفلام نيتريتيه بما فيها أفلام مشهورة مثل فيلم « فتاة الجمعة » . من إخراج هوارد هوك ، وفيلم « مستر سميث يذهب

إلى واشنطن » ، من إخراج فرانك كابرا ، وهو من أفلام شركة كولومبيا وفيلم أورسون ويلز (المواطنة كين) وفيلم جون فورد (المخبر) وفيلم (قلعة الأباش) التى وردت عن شركة آر . كى . أو R.K.O. وفيلم جون هوستون (الصقر المالطى) وفيلم ناطق من الأفلام الناطقة الأولى (أضواء نيويورك) الذى ورد من شركة إخوان وارنر بواسطة جهود شركة يونايتد أرنست وفيلم (الوصايا العشر) من إخراج سيسيل دى ميل « وفيلم الآن نوان (زازا) وهى أفلام صامتة من مجموعة أفلام شركة باراماونت الصامتة .

ولقد وصف أخيرًا سام كولا ، رئيس الأرشيف التابع للمعهد وظائف برنامج (الآفى) بما يلى :

« إن الوظيفة الرئيسية لبرنامج أرشيف المعهد هى حفظ الأفلام ، ويتم التضحية بجميع المصالح الأخرى من أجل تحقيق هذا الغرض ، حتى لو كان ذلك يعنى أن بعض الأفلام المصونة لن يتاح عرضها على هذا الجيل ، أما الوظيفة الثانية فهى جعل هذا المصدر من الأفلام متاحًا للناس بواسطة إجراء دراسة على أساس شروط مكتبة الكونجرس ، والوظيفة الثالثة جعل الأفلام جاهزة لإتاحتها للحرم الجامعى والمتاحف والمكتبات ثم إلى الجمهور . وبالرغم من الضغوط الهائلة لإعادة ترتيب نظام هذه الأولويات ، فإن المعهد يعتقد بأنه يستطيع إسداء خدمة للمصلحة العامة باقتناء أكبر عدد من الأفلام وبأقصر سرعة ممكنة وصيانتها . وفى حين أن الجانب الأكبر من أفلام النيترات الباقية مازالت فى خطر التحلل فى مخازن المنتجين أو الموزعين أو فى الأيدى الخاصة ، فإن الجهود المبذولة لاقتنائها وحفظها تعتبر سباقاً ضد الزمن ومازال السباق جارياً .

ولقد حاول المعهد أن يتيح الأفلام التى فى صيانته للعرض فى صالته الخاصة ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ؛ وكذلك فى مسرح (الآفى) فى واشنطن أو بالتعاون مع متحف الفن الحديث وجمعية الفيلم بمركز لينكولن فى نيوريورك ومتحف لوس أنجليس وأرشيف الفيلم الباسفيكى فى كاليفورنيا . ولقد أحيت هذه الجهود اهتمام النقاد والمؤرخين والموزعين غير التجاريين بالأفلام .

ولقد عمد كولا ، الذى انتهيت لتوى من قراءة تعليقاته إلى تحديد هدفين معاصريْن لعمل الأرشيف الفيلمى فى هذه البلاد وهما إنقاذ أكبر عدد ممكن من أفلام الماضى وجعل هذه الأفلام متاحة إلى المثقفين حيثما كان ذلك ممكناً وإلى جمهور أكبر فى أسرع وقت ممكن .

بيد أن الهدف الأول ، وهو إنقاذ أكبر عدد ممكن من الأفلام قد تعقد نتيجة لاحتياجات تكنولوجيا الصور المتحركة والمكان وللسياسات القانونية والإدارية . إن تكنولوجيا حفظ الصور المتحركة تتطلب إنتاج نسخ عديدة تحفظ تحت ظل ظروف مثالية ؛ فى مواقع منفصلة . وإلى جانب ذلك تتطلب التكنولوجيا لتحقيق أفضل النتائج للمحافظة على الأفلام بنفس أحجامها التى أنتجت بها أصلاً . وليس ثمة شك فى أن تكاليف تخزين هذه الأفلام باهظة للغاية لأنها تحتاج إلى بيئة خاصة . والطريقة المثالية لضمان سلامة الأفلام . فإن معظم أنواع الأفلام يجب تخزينه تحت نقطة تجمد المياه بقدر يسير . مع وجوب السيطرة على درجة رطوبة مكان التخزين . وهذا دليل على حالة تقدمنا ، أو عدمها ، وإن كنا مازلنا نحن فى الولايات المتحدة غير قادرين على توفير هذه الظروف المثالية .

إن إنتاج نسخة جديدة دائمة تكون أحيانًا عملاً بالغ الصعوبة . المعروف أن أفلام النيترات الأولى تتقلص بالتقادم وتصبح بعد عشر سنوات أو عشرين سنة غير قابلة

للطبع بآلات الصور المتحركة العادية ، وعليه يجب إنشاء معامل متخصصة لمعالجة هذه المادة المتقلصة . والأفلام الملونة التى أنتجت بكميات كبيرة منذ أوائل الخمسينيات ، أصبحت ألوانها غير مستقرة وأخذت تبهت تدريجيًا – وخاصة الألوان الزرقاء والخضراء المختلفة الدرجات وعندما يستمر هذا البهتان فإنه لن يترك شيئًا لطبع نسخ من الأفلام أو ما يمكن حفظه منها .

وإلى جانب ذلك ، هناك مسائل قانونية وإدارية مختلفة يمكن أن تعوق حماس المسئولين عن الأرشيف الفيلمى . إن للصور المتحركة كلون من ألوان الترويح ، وضعا قانونيًا غريبًا فى البلاد وكثيرًا ما لا تعرض للبيع على نمط الطرق التى تباع بها معظم المنتجات ، ولكن يجرى تأجيرها للعارضين لمدد محددة ثم تعاد إلى المنتج أو المالك الذى إذا شعر أنها حققت ربحاً ضئيلاً أو أنها لم تحقق أى ربح مع استمرار توزيعها فإنه إما يعمد إلى إتلافها أو تخزينها ، وهذا التخزين يعتبر بمثابة إتلاف لمثل هذه الأفلام .

وغالبًا ما يكون الوصول إلى مخزن من هذا القبيل مسألة قانونية وإدارية بالغة الصعوبة وفتحها للتأكد مما إذا كانت تحتوى على أى شىء يستحق الحفظ التاريخى . إن الصور المتحركة مازالت إنتاجًا صناعيًا . وإنه من الأسهل والأكثر ربحًا إنتاج أفلام جديدة من إعادة عرض الأفلام القديمة مهما كانت قيمتها التاريخية . وبالإضافة إلى ذلك فإن الفنان السينمائى الآن يلقى تسامحًا عالميًا هذه الأيام إذا هو أقدم على مشروع جد يد قبل أن تتخذ أية خطوات حقيقية لحفظ فيلمه الأخير . فهو فى غمرة اندفاعه نحو الخلق والإبداع ، فإنه لا يمكن أن نتوقع من فنان أن يفكر فى أجيال من المشاهدين لم يخلقوا بعد ، لأنه يشعر أن الجيل الحالى يكفيه ،

وماذا عن التليفزيون ؟ لعله يعتبر جهازاً للصور المتحركة للجيل القادم ، وهو فى الوقت نفسه يعتبر الشاشة التى تعرض عليها أفلام هذا الجيل . ومع ذلك ، فإن الأفلام التليفزيونية تسجل على أقل الوسائل دوامًا ، هذا إلى جانب أنها معرضة إلى أخطار

الأصوات الإليكترونية غير المرئية . والتشوه الميكانيكى والاستهلاك المادى . ومن ثم فإن التليفزيون يعتبر كابوس المختصين بالأرشيف الفيلمى . إن التاريخ يعيد نفسه فى حقل الفنون العامة المصنعة . لقد كانت الأفلام النيتراتية الأولى هى الأفلام غير المستثمرة ، أما الآن ، فقد أصبحت الأفلام الملونة والتليفزيونية هى التى تخلق مشاكل الحفظ المتعلقة بالأفلام .

ومع أنه من سبق الأوان التكهن بأى شىء ، فإن من الممكن أن يستطيع أخصائيو الأفلام من هذا الجيل أن يحصلوا على المساعدة اللازمة التى من شأنها أن تساعدهم على التطلع إلى الأمام وإلى الوراء أيضًا . وجدير بالذكر فى هذا الصدد أنه قد أنشئت أخيرًا مؤسستان قوميتان للفنون وللإنسانيات بدعم فيدرالى وأن هاتين المؤسستين قد أبديتا وعيًا بفوائد ومنافع التعاون الدولى فى هذا الحقل ، والدليل على ذلك هو أن كثيرًا من أجهزة الأرشيف الأمريكية أعضاء الآن فى الاتحاد الدولى للأرشيف الفيلمى .

إن تراث غدٍ الفيلمى يمكن صيانته اليوم على أكمل وجه وبأقل التكاليف .

ولقد استغرق منا إدراك هذه الحقيقة زهاء ٨٠ عامًا . وإننى أرجو مخلصًا ألاّ يستغرق منا مثل هذا الوقت والسنين لكى ندرك ونستوعب حلول مشاكل الغد . وأقول بطريقة واقعية إن وجود تراثنا الفيلمى المستقبلى مرهون بهذا الإدراك .

السينما الأمريكية



دكتور دونالد ماكافرى أستاذ الأدب الفيلمى والدرامى فى جامعة نورث داكوتا. ويتركز اهتمامه المهنى على التاريخ والنقد السينمائى. وقد وضع أربعة كتب، وكتب مقالات كثيرة عن السينما والكوميديا والكوميديين.

٨ أربعة من عظماء كوميديا السينما الصامتة

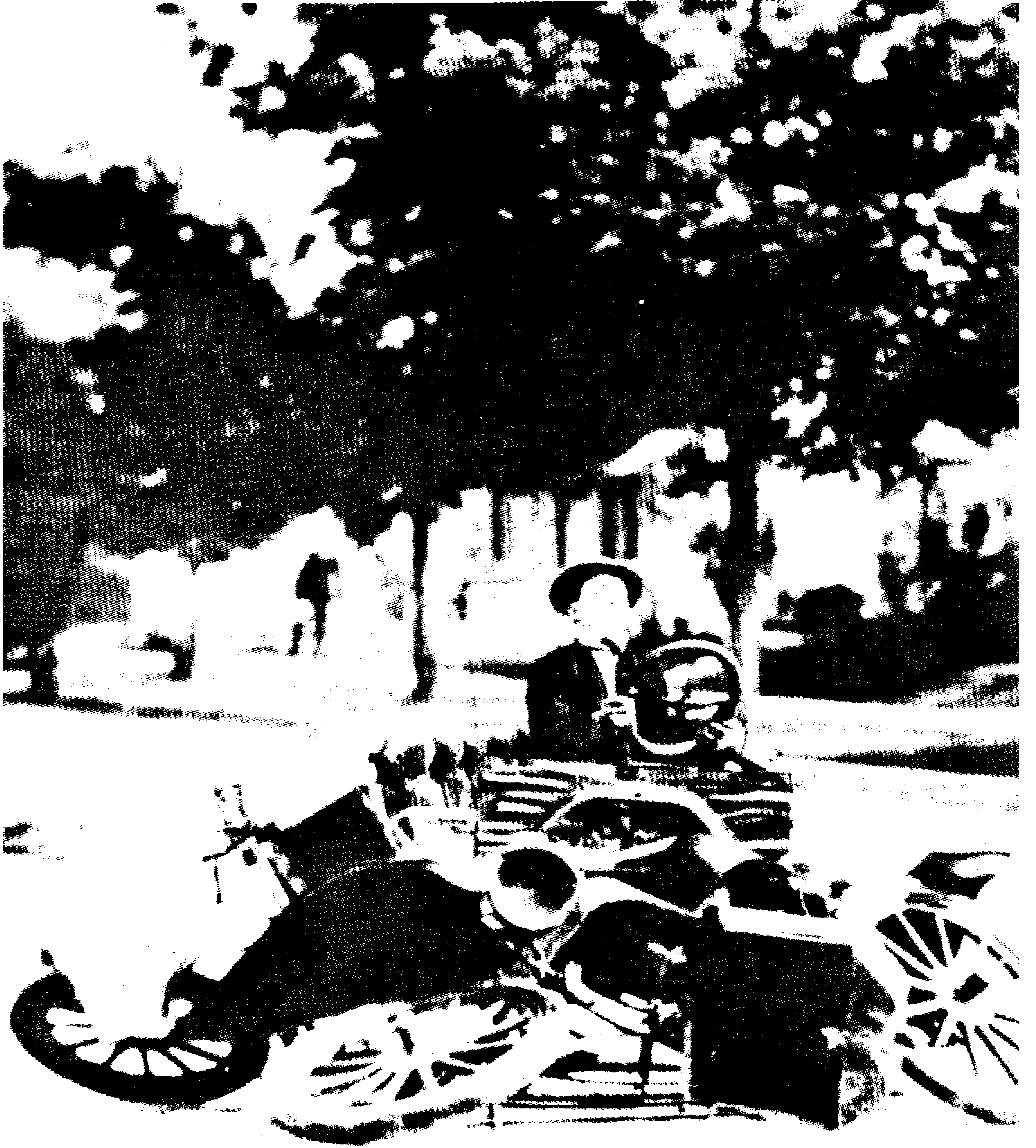
بقلم : دونالد و . ماكافرى

لقد توفى أخيرًا واحد من أعظم الممثلين الكوميديين الذين شهدتهم الشاشة الصامتة ، وهو شارلى شابلن . وتوفى هارولد لويد فى عام ١٩٧١ وباستركيتون فى عام ١٩٦٦ وهارى لانجدون فى عام ١٩٤٤ ، وفى حين أن نوعية أفلامهم قد ضعفت فى الثلاثينيات ، إلا أنهم خلفوا لنا تراثًا لا يقدر بثمن من الأفلام الكوميدية القصيرة والطويلة فى العشرينيات .

ولقد تجدد فى العشرة الأعوام المنصرمة الاهتمام بالشاشة الصامتة ، وحدث ذلك نتيجة للنظرة المتجددة إلى أفلام الماضى فى المراكز الثقافية فى جميع أنحاء العالم ولأن أفلام كوميديى ومخرجى اليوم الذين أحبوا المهنة حبا جما ، قد عمدوا إلى التقليد . وأعتقد أن أبرز عمل فى هذا الحقل قد حققه ممثلو الكوميديا الفرنسيون مثل جاك تاتى فى فيلم « عطلة مسيو هولو » وفيلم « عمى » ، والممثل الكوميدى بيير ايناتس فى فيلمه « الخاطب واليويو » . لم يكتف الكوميديون الفرنسيون بتقليد كوميديا الأفلام الصامتة وإنما أحيوا التكنيك القديم الخاص بالبانتوميم والحركات الروتينية وكيفوها كل حسب مميزاته الكوميدية الخاصة . وهناك بعض الكوميديين الذين استعانوا إلى حد ما بالتراث

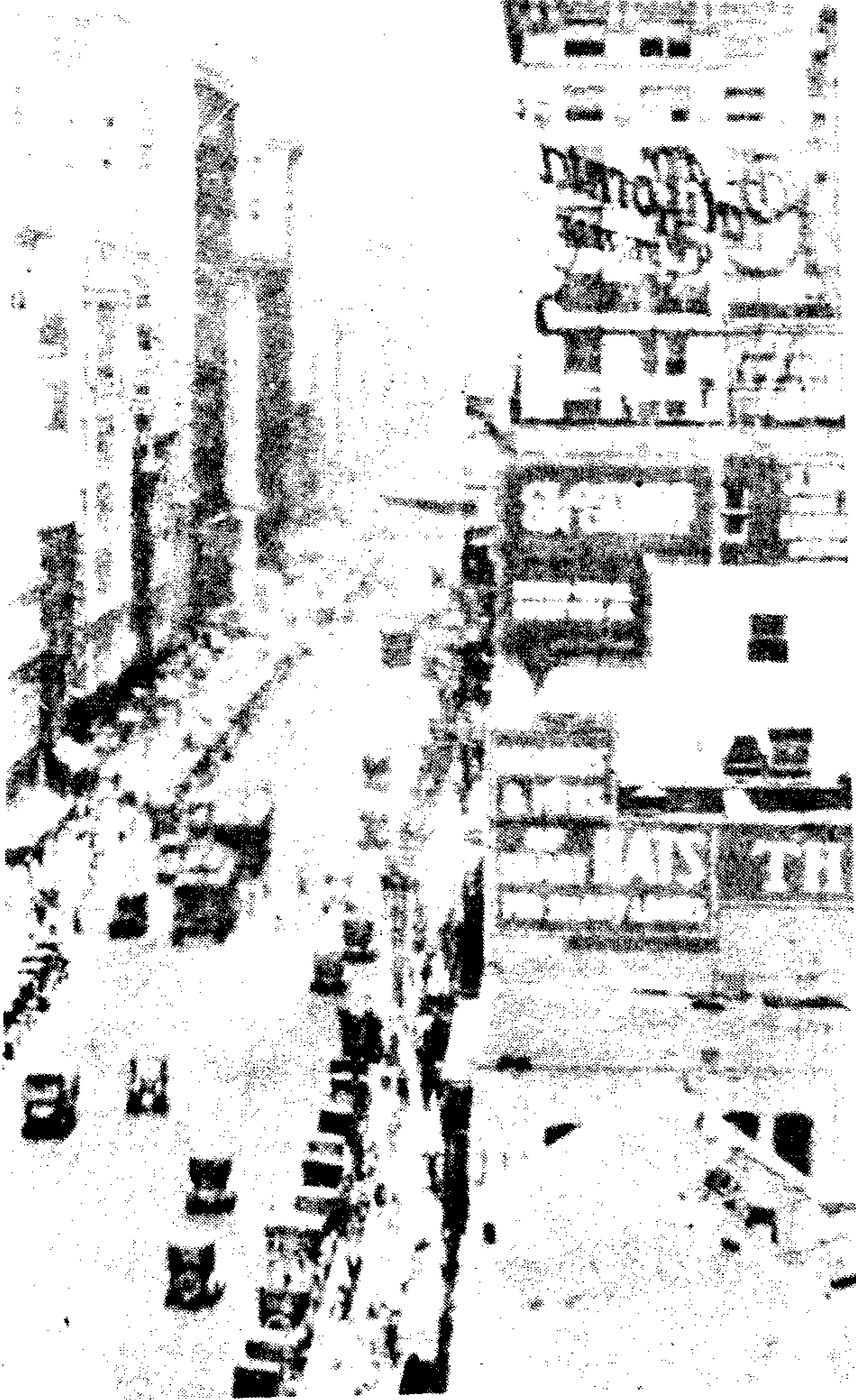


١ - شارلى شابلن فى دور المغفل وهو يبحث عن « خلة » لتنظيف أسنانه فى فيلم « المتشرد » - ١٩١٦
(المصدر : متحف الفن الحديث) .

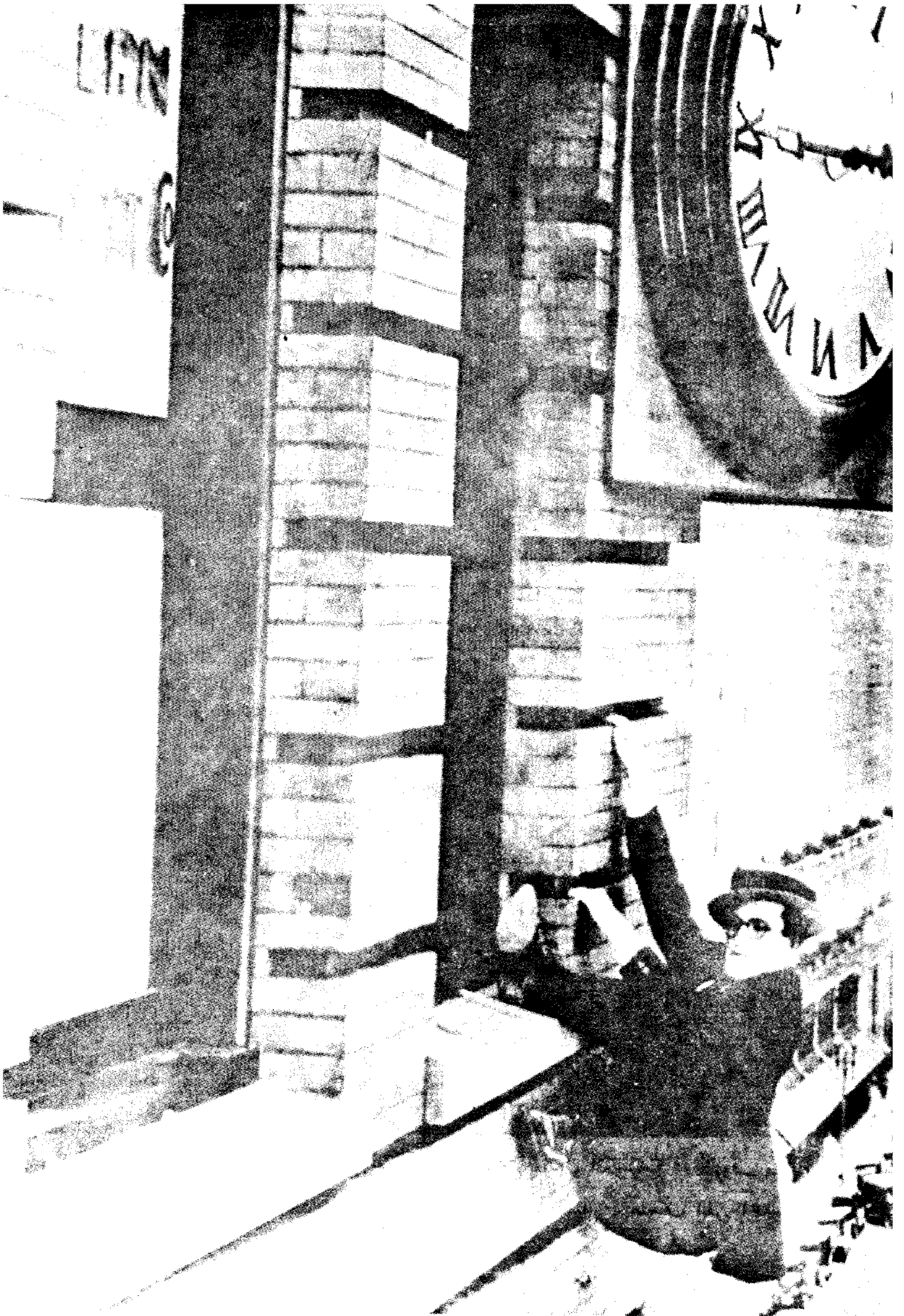


٢ - لا شيء يمكن أن يغير تعبيرات ملامح وجه باستر كيتون .

(المصدر : متحف الفن الحديث)



٣ - ٤ - لقد امتازت حركات هارولد لويد الكوميدية فى مواقفه العملية التى تستهدف خلق جو من الإثارة عند المشاهدين .
(المصدر : متحف الفن الحديث)





٥ - « الولد الصغير » من تمثيل هارى لونجدون الذى دخل ميدان الكوميديا فى ظروف متباينة .
(المصدر : متحف الفن الحديث)

الكوميدى الماضى ، ومن هؤلاء الممثلين « نورمان ويزودوم » و « بيتر سيلرز » ، الممثلان الكوميديان البريطانيان ، وهاينترز وهان الممثل الألمانى ورد سكيلتون ودانى كاى وجيرى لوى ، الممثلون الكوميديون الأمريكيون .

وقد عمد المنتجون والمخرجون فى الولايات المتحدة وإنجلترا إلى إنتاج أفلام تعيد الذاكرة إلى أفلام الشاشة الصامتة ، إن الأفلام الكوميدية الروائية مثل فيلم « إنه عالم مجنون ، مجنون ، مجنون » وفيلم « هؤلاء الرجال العظام وآلاتهم الطائرة » وفيلم « السباق العظيم » قد بذلت فيها جهود جبارة لإحياء الكوميديا القديمة . واستخدمت فى هذه الأفلام السباقات والمطاردات والمشاجرات الهزلية . على أن فنا أكثر تقدمًا لأفلام الشاشة الصامتة قد ظهر فى العشرينيات وطوره ممثلون كوميديون مثل شابلن ولويد وكيتون ولانجدون . أما فى الولايات المتحدة فقد جددوا فى هذا الفن وأدخلوا عليه لمحات وخصائص دفعت بالفيلم الكوميدى حتى أوصلته إلى مستوى الفن العالمى .

وكان أكثر الممثلين الكوميديين القدماء المحببين إلى الجماهير هو « شارلى شابلن » الذى كان أول ممثل كوميدى يكسب إعجاب جمهور السينما ، ووضعه النقاد فى أسمى مرتبة فنية .

كان شارلى شابلن ملك البانتوميم وماهرًا فى الحركات الأكروباتية واللمحات الذكية التى تظهر النواحى التكنيكية التى تعلمها وحذقها فى قاعات لندن الموسيقية .

وحدث أثناء جولة قامت بها فرقة فرد كارنو الموسيقية فى عام ١٩١٣ فى الولايات المتحدة اشترك فيها شارلى شابلن ، وكانت تعرض « ليلة فى قاعة موسيقية إنجليزية » ، وقد استأجرها ماك سينيت شابلن للعمل معه مقابل ١٥٠ دولاراً فى الأسبوع . وسرعان ما التحق بفرقة أستوديو بوكيستون حيث كان يتم إعداد أفلام ذات بكرة وبكرتين . وقد ظهر شابلن فى ٣٥ فيلمًا قصيرًا فى عام واحد ، (١٩١٤) . وفى خلال هذه السنة الواحدة أصبح شابلن منتجًا ومؤلفًا وممثلاً أولاً لكوميدياته ، وقد أصاب شابلن نجاحًا

فى هذا الحفل يثير الدهشة . فى حين أن شارلى شابلن كان ناجحًا نسبيًّا على المسرح البريطانى ، فإن الصور المتحركة - حتى فى فترة تكوينها - كان توزيعها وإنتاجها كافيَيْن ليجعلا منه نجمًا عالميًّا ، وأدى ذلك إلى ظهور وتطور أعظم ممثل كوميدى فى القرن العشرين .

ولو أن شابلن قد قصر حياته الفنية على الأفلام القصيرة فى المدة من عام ١٩١٤ إلى عام ١٩٢٠ ، لكان بذلك وحده قد ترك أثراً قويًّا على الفيلم الكوميدى . فمثلاً تعتبر كثير من الأفلام ذات البكرتين التى ظهرت من عام ١٩١٦ حتى نهاية عام ١٩١٧ ، أفلامًا كوميدية رائعة . وفى أحد هذه الأفلام وهو فيلم « أ . م. » ، مثل وحده « سولو » دور رجل مخمور عائد إلى البيت بعد قضاء سهرة فى المدينة . وفى هذا الموقف الأساسى الوحيد الذى يشبه الموقف الذى مثله على المسرح ، تعمل جميع الأشياء فى منزله السجاد والحيوانات المحنطة والسلم وساعة الحائط والسرير القابل للتطبيق ضده . ونظرًا لنشوته ، فإنه يسير هنا وهناك ويقع على الأرض ثم يرتطم بالأشياء التى تعترضه ، وقد جرى فى هذا الفيلم أكثر من ٢٥ سقطة وعثرة هزلية . ومن أفلامه القصيرة الممتعة أيضًا فيلم « الشارع اليسير » ، وهو فيلم كوميدى يظهر شارلى إلى جانب القانون ، فهو ينضم إلى القوة البوليسية بعد أن يتم إصلاحه على يد فتاة جميلة أثناء اجتماع دينى .

وبعد ذلك يقرر أنه من الأفضل له أن ينزل إلى ميدان العمل ويعمل ويحيل حياته إلى نجاح . إن هذا الممثل استطاع فى فيلم واحد أن يظهر مهارته وموهبة الإبداع والخلق عنده ، وقد استطاع شارلى شابلن أن ينتزع ضحكات من الجمهور فى فيلم ذى بكرتين أكثر من أى ممثل كوميدى آخر . ولقد أخبرنى هارولد لويد فى حديث أجريته معه فى شهر يونيو من عام ١٩٦٥ أن سلسلة القفشات والحركات الهزلية التى كان يلجأ إليها شابلن للإضحاك قد حملته فى الأيام الأولى من السينما الصامتة عل أن ينتهج نفس هذا الأسلوب ، وإلا فإنه كان سيتعرض للخسارة . ولقد اعتاد معظم الكوميديين على

تقديم عدد قليل من النكات الجيدة فى فيلم واحد ، إلا أنهم ما لبثوا أن شعروا بأن خيالهم بالنسبة لتصوير مشهد هزلى قد نضب معينه . على أن لويد وكيتون استطاعا أن ينافسا شابلن فى مهارته هذه وظلا يتبعان هذا الأسلوب الفنى حتى ظهور أفلامهما الروائية فى العشرينيات .

لقد أنتج شابلن ثلاثة أفلام رائعة وهى « الغلام » و « حمى الذهب » و « السيرك العظيم » ، فى العصر الذهبى لكوميديا الشاشة الصامتة . إن الذى ميز أعماله فى العشرينيات هو قدرته على استخدام العواطف فى أفلامه الدرامية .وتعدى الجانب الجاد من دوره فى فيلم « المتشرد » إلى حد أن بعض النقاد وصفوا هذا الجانب بأنه « حنان وشجن » شابلن ، ومعنى هذا أن المشاهدين لم يضحكوا على الرجل الصغير القامة فحسب ، وانما شعروا بالأسى من أجله لقد لاحظ معظم النظريين الأدباء منهم والفلاسفة عكس ما يظنه بعض الناس ، أن التراجيدية والكوميدية لا توجدان متفرقتين أو متفرعتين ، وإنما يمكن أن يكون ثمة ارتباط بينهما . لقد كان شابلن أكثر من غيره من الكوميديين السينمائيين قدرة على استدرار الدمع والاستضحاك . وكانت هاتان القدرتان أحياناً تتصلان .. إننا نستطيع أن نلاحظ هذا الاتصال فى فيلم « الغلام » أثناء كفاح هذا المنبوذ الاجتماعى الصغير لإنقاذ طفل فى الخامسة من العمر الذى رباه منذ أن كان رضيعًا ، حينما كانت السلطات تنقل الطفل إلى دار للأيتام . إننا نضحك على الطريقة غير العادية التى يقاتل فيها السلطات ، ثم لا يلبث أن تتحول مشاعرنا حينما يتحول شارلى فى لحظة عن الشجار ويعانق الطفل الذى أنقذه بصفة مؤقتة .

وفى فيلم «حمى الذهب» ، نرى المتشرد الصغير يراقص سيدة شابة سرعان ما يقع فى حبائل حبها ، ولكنه يشعر بمذلة شديدة حينما يبدأ سرواله « بنطلونه » يسقط شيئًا فشيئًا أثناء الرقص ، ثم يلتقط ما يظن أنه حبل منفصل ويلفه حول وسطه كحزام ، ولكن لسوء الحظ كان كلبٌ ضخمٌ مربوطاً بالطرف الآخر للحبل .. ولا نلبث نحن أن

نستغرق فى الضحك حينما نرى الرجل الصغير يسقط على الأرض بعد أن شده الكلب من قدميه وأخذ يجره . ولكن مع أننا نضحك ، إلا أننا نشعر بالأسى أيضًا للرجل الصغير .

صحيح أن استخدام شابلن لما يصفه بعض النقاد بالعنصر المثير للشفقة يبدو أحيانًا وكأنه قد عفا عليه الزمن ولم يعد صالحًا للذوق اليوم ، أو أنه مفرط فى شاعريته وعاطفيته ، على أننا نعيش اليوم فى عصر لا يحبذ الشاعرية ، وأن أى جهد للتركيز على العواطف والمشاعر لاستدرار دمعة يكون عملاً مشبوهًا ، إننى أعتقد أن عمل شابلن لن يشيخ حتى ولو أن الذوق فى الهزل يتغير مع الزمن . وفى حين أن بعض أجزاء أفلامه قد لا تعجب أذواق العصر ، إلاّ أن الأجزاء الأخرى تتفق مع ذوق العصر .

ولعل الخطأ فى أفلام شابلن الواضح هو التصميم التركيبى . إن فيلم « حمى الذهب » فيه فكرة كوميدية قوية تساعد على دفع بعض العناصر الاستطرادية نحو تأثير شامل موحد ، ولكن كثيرًا من أعماله تبدو أنها غير متجانسة فى التركيب . على أن هارولد بويد وباستركيتون أقدر على وضع قصص « محبوكة » بدقة متناهية . ولقد طالما تغاضى النقاد عن هذا الضعف عند شابلن ، ولكنه جزء هام للعملية الخلاقة فى إنتاج الروائع الكوميدية .

ومع أن النقاد قد تغاضوا عن بعض أخطاء هذا الكوميدى ، فإن إشادتهم بإبداعه الكوميدى وتمثيله صادرة عن شعور صادق . لقد كان شابلن عملاقاً فى الحركات العادية والبانتوميم الأكروباتى والأعمال الروتينية البسيطة التى تتطلب حركات يد طفيفة وتعبيرات الوجه .. ولقد استطاع أن يجعل من تدخين سيجارة وعدّ النقود عملاً مضحكاً للغاية . لقد كانت أعماله وحركاته مبنية على أساس الأطوار الغريبة لهذا المتشرد الصغير . وكان اختراعه وإبداعه الكوميدى ينبثق من طريقته غير العادية التى واجه بها العالم سواء كان هذا الخلق بمثابة صراع مع ثور أو وضع زبد على قطعة من الكعك

وبالإضافة إلى ذلك ، كان شابلن يتمتع بقدرة هائلة على التمثيل لم يتمتع بها غيره من كبار ممثلى الكوميديا ، وكان على ما يبدو يؤمن بشخصيته كمتشرد صغير ويصبح جزءًا من هذا العالم الغريب الذى خلقه من أجل شخصيته التى كان يعتقد كل واحد أنها ليست لممثل يؤدى دورًا هزليًا . لقد أصبح مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا جدا بهذا الدور حتى أن كثيرًا من النقاد وكثيرًا من معجبيه أصيبوا بخيبة أمل من شخصيته الهزلية المتقدمة ، وهى « هنرى فيردو » فى الفيلم الذى مثله فى عام ١٩٤٧ وعنوانه « مسيو فيردو » .

لقد كانت شهرة شابلن فى الثلاثينيات كبيرة جدا حتى أنه كان ينتج فيلمين كوميديين على الشاشة الصامتة . وفى فيلمه الذى ظهر فى عام ١٩٣١ وهو فيلم « أضواء المدينة » مستخدماً موسيقى مسجلة وبعض المؤثرات الصوتية ، أنتج شابلن فيلمًا آخر من روائعه فى الوقت الذى اتجهت كل صناعة السينما إلى الشاشة الناطقة . لم يعترض أحد إذْ ذاك على غياب الصوت البشرى ، وحقق الفيلم ربحًا قدره خمسة ملايين من الدولارات ، لقد كان الفيلم أقوى قصة عاطفية عالجها شابلن ، فقد كانت تتركز على حب الرجل الصغير لفتاة ضريرة ، وهو موضوع استخدمه هارى لانجدون فى فيلم « الرجل القوى » ، فى عام ١٩٢٦ . وفى حين أن معالجة شابلن لمثل هذا الموضوع المدر للدموع قد أساءت للبعض ، كما شعر جورج جان ناتان ، الناقد المسرحى فى عام ١٩٣١ ، إلا أننى أعتقد أن هذا الكوميدى قد أخرج ومثل هذا الجزء من الفيلم ، الذى يعتبر أخطر جزء فيه ، متوخيا ضبط النفس والذوق السليم . إن اللحظات الأخيرة فى الفيلم (وهى غالبًا ما أشاد بها النقاد) تبين تهدئة للعواطف والمشاعر ، فالفتاة الضريرة تسترد بصرها لأن الرجل المتشرد الصغير قدم لها المال اللازم للعملية الجراحية . وبعد أن رأته ، لم تتحقق منه إلا بعد أن لمست يده . إنه ليس الرجل الذى كانت تتخيله ، وهنا تتحطم صورة رومانسية ، ويترك الموقف معلقًا ، ولكننا نعرف أنه لن تكون هناك قصة حب . إن هذه اللحظات الأخيرة فى الفيلم تستخدم حواراً بسيطًا ونهاية مؤثرة .

ويتجنب شابلن الإفراط فى الدراما العاطفية بواسطة الاختيار الدقيق وتوخى البساطة .

ويواصل شابلن تحديه لعصر السينما الناطقة ، ويقدم فى عام ١٩٣٦ على إنتاج فيلمه « العصر الحديث » ، ومع تقديمه بعض التنازلات للشاشة الناطقة التى كانت بلغت من العمر سبعة أعوام وصادفت قبولاً من الجميع باستثناء شابلن ، لقد استخدم الصوت البشرى فى دائرة مغلقة لنظام تليفزيونى . واستخدم أيضًا جهاز راديو وجرامافون ، وبالإضافة إلى أهم تنازل قدمه وهو أن الكوميدى نفسه غنى بصوته فى نهاية الفيلم . وكانت الأغنية فيها أشعار غنائية من نظم شابلن وهى خليط من الفرنسية والإيطالية والأسبانية .

ولم يكن لهذه الأغنية معنى إلا بعد إدماج الأشعار الغنائية بالبانتوميم – وكان شابلن يقصد بذلك هجاء الأفلام الناطقة .

ويعتبر فيلم « العصر الحديث » واحدًا من القنابل الأخيرة التى فجرها نبوغ شابلن الكوميدى وبراعته التمثيلية .. إننا نشاهده وهو يتصارع مع رجال الشرطة ويواجه الشخصيات البارزة ورؤساءه ، ويقاتل هذا المتشرد الصغير بحركات قدميه المدهشة ويتزحلق بهيبة كوميدية رائعة ويتلاعب « بصينية » عليها كميات ضخمة من الأطعمة وهو يمر بين المخمورين والراقصين ، ونرى هذا الرجل الطفل وهو يقع فى حبائل الحب ، وفى حين أن بعض النقاد يعتقدون بأن هذا الكوميدى انشغل بالقدح والذم ، إلا أننى أعتقد أن هناك دفئًا كثيرًا ومرحًا فى طريقة هزله .

ويكون شابلن فى أحسن حالاته حينما يسخر من عامل فى مصنع ويتحول إلى قرد مدرب ، ويكون أيضًا فى أحسن حالاته حينما يلم شعاث هيبته ويواجه السلطة بأقصى قدر من الاعتزاز بالنفس ، وإلى جانب ذلك نرى الرقة الإنسانية المتناهية عند هذا المتشرد الذى يتطلع إلى لفتة رحيمة فى عالم بارد أنانى .

وهناك فيلمان من أفلام شابلن الصامتة التى ظهرت فى عصر الشاشة الناطقة

يستحقان بحثًا موجزًا ، فيلم « الدكتاتور العظيم » الذى ظهر فى عام ١٩٤٠ وفيلم « مسيو فيردو » الذى أنتجه فى عام ١٩٤٧ قد أسهما بنصيب وافر فى الفن الكوميدى ، وفيلمه الأول الذى ظهر فى عام ١٩٤٠ كله قدح وطعن فى حكم أدولف هتلر ، وهو يخفى اسم الدكتاتور تحت اسم مستعار « هينكل » . ومع أن الفيلم لم يصل إلى مستوى القدح الذى حققه بير تولت بريخت فى فيلم «أرتوريوى» إلا أنه أى فيلم الدكتاتور العظيم يعبر عن مواهب شابلن ، فهو ينتقد نقدًا لاذعًا تصرفات الدكتاتور وانتفاخ أوداجه وعنجهيته وتشنجاته وهو يخطب من على منصة الخطابة ، وثمة مشهد رائع يظهر فيه الدكتاتور يقلب فى خريطة للعالم على شكل كرة ويلهو بها ويقذفها بقدمه ككرة قدم ، ثم يرقص « هينكل » رقصة باليه مع هذه الكرة كرمز للعبث بالعالم كله .. وكانت شهوة السلطة والحكم موضع سخرية بدت فيها مهارات الكوميدى المادية ومواهبه . وإلى جانب ذلك يؤدى شابلن دورًا مزدوجًا كحلاق يهودى وهذا الدور يمثل صورة معدلة للمتشرد الصغير ، ويرى فى أحد مشاهد الفيلم وهو يحلق « لحية » رجل فى دكانه على إيقاع موسيقى براهمز . أما فيلم « مسيو فيردو » فقد أنتج حينما كان عدد قليل من الناس يتقبل القدح من هذا الطراز . على أنه منذ عام ١٩٤٧ ، كانت رسالة السينما فى رحلة ما بعد الحرب موضع اهتمام متزايد . وكان شابلن فى فيلمه هذا قد سبق زمانه . إن مضمون الفيلم كله قريب من القدح ، وبديهى أن ينتظر من المرء أن يتساءل عن قيم دولة تثير الحرب ، بخلاف القيم لقاتل نساء ، ورجل ملتح عصرى يجمع مالاً لمساعدة عائلته . والواضح أن الغموض يكتنف الفيلم ، وكان شابلن فى هذا الفيلم وراء أعماقه . ومع ذلك فإن هذا العمل السينمائى عمل رائع إذا قيس بمهارة التمثيل عند هذا الكوميدى .

لم يكن لهارولد لويد أو باستر كيتون النفوذ والتأثير على النقاد والجمهور كما كان لشابلن ، على أن نقاد ومقيمى السينما الكوميدية يدركون الآن أن مساهمة هذين الممثلين

الكوميديْن فى التمثيل الكوميدى ، كانت وافرة ، وقد استخدم كلاهما المادة القصصية بطريقة مرتبطة ارتبطاً مباشرًا بنضال شاب صغير يحاول أن يحقق النجاح فى تطوره الشخصى كرجل وفى حبه وعمله وهى موضوعات أمريكية شائعة ومألوفة ظهرت فى القصص القصيرة التى كانت تنشرها المجلات فى العشرينيات من هذا القرن .

إننى لا أرى حاجة للاسترسال فى الحديث عن تطور هارولد لويد وباستركيتون فى أفلامهما القصيرة ، حيث إن هذا التطور شديد الشبه بتطور شابلن على أنهما احتاجا إلى وقت أطول لتحقيق الشهرة التى من شأنها أن تجعلهما ينافسان شابلن فى شهرته . ولقد تحقق لهما ذلك فى أوائل العشرينيات ، إذ أنهما أصبحا مشهورين عند الجماهير واستطاعا عندئذ أن يبدآ فى إنتاج الأفلام الروائية وهذا عمل لم يكن يقدم عليه إلا كوميدى أصاب نجاحًا كبيرًا فى « شباك التذاكر » وقد بدأ لويد إنتاج الأفلام الروائية فى عام ١٩٢٢ ، أما كيتون فقد تبعه بعام واحد .

كان أول فيلم روائى لهارولد لويد هو « صبى الجدة » ، وهو يوضح ميل الكوميدى واتجاهه إلى استخدام السمة الكوميدية فى تحسين نفسه .. وهو يصور فى هذه الحالة شابا صغيرًا لديه مشاكل سيكولوجية شخص ضعيف يخشى أن يستخدم حقوقه ورجولته ومصيره . ولكنه يعالج من هذا الجبن بواسطة سحر مزور أعطته له جدته . وتقول له إن هذا السحر سيحميه من الخطر ويمده بالشجاعة ، وأخيرًا يدرك أنه يتصرف حسب اندفاعه الشخصى وغيرته حينما يلقى القبض على قاتل . وعندئذ لم يعد يشعر بالجبن بعد أن تخلص من مخاوفه القديمة ، ثم يتزوج فتاة أحلامه .

وقد تم استخدام مواد من قصص مشهورة ناجحة فى فيلم « السلامة تبقى » الذى أنتج فى عام ١٩٢٣ ، وفيلم « الفتى الجامعى » فى عام ١٩٢٥ ، إننا نرى هارولد فى السباق المناخى لفيلم « السلامة تبقى » يضطر إلى اتخاذ مكان رجل جرىء لابد له أن يتسلق حائطًا لمبنى عال . ويؤدى على المبنى خطته المثيرة التى أعدها ويواجه فى هذه

العملية عقبات يتخطاها بمنطقه غير العادى وحظه المدهش .. إن نوع الهزل المقرون بموقف خطر هو عمل وصفه لويد بأنه « الكوميديا المثيرة » . وقد استخدم أيضًا هذا النوع من المادة فى كثير من أفلامه . فى فيلم « الفتى الجامعى » يواجه الشاب المتعطش للعلم كما صوره لويد ، صعوبات فى تحقيق الشهرة لنفسه فى الكلية ويفكر فى أنه يستطيع أن يتم له ذلك بأن يكون لاعب كرة قدم ممتازاً . ونظراً لأنه كان قاصرًا كلاعب كرة قدم ، فإنه كان الرجل الأخير الذى يشركه فى المباراة . وحينما يشركه المدرب فى اللعب ، إنما يفعل ذلك قبل نهاية المباراة ببضع دقائق ، وحتى فى هذا الوقت القصير فإنه يتصرف تصرفًا خاطئًا فى كل حركة من حركات فريقه . ولكن لا تلبث هذه التصرفات الخاطئة أن تصبح تصرفات صحيحة لأنها تربك الفريق الآخر . وكما يحدث فى معظم أفلام كرة القدم الكوميدية ، يصبح المنبوذ هو البطل .

إن المفتاح لفهم السمة الكوميدية التى ابتدعها لويد تكمن فى حماس البطل ، فحماسه يعطى هذه السمة الكوميدية خاصتها المميزة ، وثمة ممثلون كوميديون بارزون ظهروا فى العشرينيات شابلن وكيتون ولانجدون – نادرًا ما كانوا يستخدمون هذا الأسلوب فى شخصياتهم الكوميدية ، أما لويد فإنه يستخدم هذا الأسلوب كأساس لشخصيته ، ونرى أن بعض أفضل اللحظات الكوميدية فى أفلامه تجيء حينما يؤدى حماس هارولد به إلى مواقف تنتهى إلى نتائج عكسية ، ففى فيلم « السلامة تبقى » ، يضطر هارولد إلى أن يعيش متقمصًا شخصيتين ، أولاً الرجل الذى يحاول إقناع فتاته بأنه إنسان ناجح ، وثانيًا ، المحافظة على مركزه ككاتب بسيط فى مستودع . إن رغبته فى أن يجعل حماسًا مصطنعًا أمرًا ناجحًا يضطره إلى القيام بدور رجل متحمس يتسلق عمارة من العمارات .. أما فى فيلم « الفتى الجامعى » فإن شوقه إلى أن يكون مقبولاً اجتماعيًّا يجعل منه مجنوناً فى أعين الناس الذين يحاول أن يثير إعجابهم به ، ويصبح شخصية مضحكة لأنه يحاول القيام بأعمال ليس هو أهلاً للاضطلاع بها ، فنراه يحاول أن يلقى

خطابًا أمام الطلاب فى الكلية ثم نراه يكافح فى مباراة كرة القدم ، وفى فيلمه « صبى الجدة » ، يفشل حماسه فى إظهار الشجاعة وهو يطارد رجلاً متشردًا ، على أننا فى كلتا الحالتين نرى أن الخطأ الذى يثير الضحك هو الفضيلة التى تحقق النصر.

ويجب أن نعود فنقول إن هذا النصر لا يتحقق بضربة من ضربات الحظ .

إن النقاد الأوروبيين الآن يرون كوميديا لويد بوجهة نظر أوضح مما نراها نحن فى الولايات المتحدة .. إننا مازلنا متمسكين بفكرة القصة الناجحة فى الحياة الحقيقية حتى إنه يصعب علينا أحياناً أن نرى هذا النمط من الإنجاز . إننا أحيانًا نوجه هذا الموقف نحو النجاح فى أعماق عقولنا ، ونجد أن الضغط الذى نتعرض له كبير جدا بحيث نشعر أن الأمر لم يعد هزلاً أو كوميديًّا . إن الأوروبيين يرون قدرًا أكبر من طبيعتنا الأساسية فى شخصية هارولد لويد الكوميدية لأن لديهم الموضوعية لمراقبة مزاجنا من على بعد .

وتعتبر أفلام باستركيتون ، شرلوك الصغير والملاح والجنرال ، باروديا – أى محاكاة – من النجاح فى الحب والعمل . إن فيلم شرلوك الصغير يظهر البطل كعامل وحيد لآلة عرض للصور المتحركة الذى يتولى أيضا كنس المسرح ويحلم فى أن يكون مخبرًا سريًّا عظيمًا قادرًا على حل أعقد الجرائم ، ويدور الفيلم كله تقريبًا حول حلمه فى أن يمارس هذا العمل الذى يحلم به . أما فيلم « الملاح » ، فهو أكثر غموضًا لأنه يظهر فى شخصيته رجل غنى فى مقتبل العمر ، ولكنه يحاول أن ينجح فى الحب ، ومحاولته تستهدف لفت نظر فتاة ليحظى بإعجابها فى نفس الوقت الذى يناضل من أجل الحياة على ظهر سفينة ركاب ضخمة من عابرات المحيطات جنحت عن مرساها . أما فيلم « الجنزال » ، فإنه يبدى تصميمه على أن يكون جنديًّا فى الحرب الأهلية ، ولأنه استخدم كمهندس قطارات ، فإنه يجد من الصعوبة بمكان أن يعفى من عمله لتحقيق هدفه ، وأخيرًا يصبح جنديًّا ، ويستطيع رجل كينون الصغير أن يحقق النجاح بضربة

حظ وبطريقته غير العادية لحل مشاكله ، وهو فى ذلك يحاكى شخصية لويد الكوميدية .

إن كل أفلام كيتون تستخدم حوادث المطاردة والقتال ، مع انبثاق سلسلة من الأحداث المثيرة المضحكة من كل موقف من المواقف التى يصادفها ، وهو مثل شابلن ولويد ، قد برع فى تطوير حوادث رتيبة مثيرة للضحك .

إننى أعتقد بأن شخصية كيتون الكوميدية يمكن تمييزها عن غيره من الكوميديين بعلاقاته بالنساء . إن شخصية كيتون الكوميدية تحتاج ، على ما يبدو ، فتاة لأن ذلك هو الشيء الذى ينبغى عمله . وفى فيلم « الجنرال » نرى جونى الذى يضطلع كيتون بتمثيل دوره ، يقابل فتاته وكأنها شقيقة غير مرغوب فيها اللهم سوى فى صحبته كرفيقة سفر . وهو أساساً يصور رجلاً صغيرًا فى صراع مع عواطفه المخدرة ، فهو لا يتجاوب كما يفعل الرجل العادى ، وهذا الانحراف عن التجاوب يؤدى إلى خلق كوميديا ..

إن كثيرًا من النقاد معجبون بالدور الفريد الذى يلعبه هذا الكوميدى ولكنهم لا يرون حدود هذه الشخصية ، فهذه الشخصية تثير الضحك أكثر ما يكون عند حدوث طوفان وحينما يتولى جيش مهمة المطاردة ، وفى غمرة الفوضى والاضطراب نرى وجهه المخدر لا تختلج فيها عضلة واحدة وأن جسمه ينحنى بزاوية قدرها ٤٥ درجة فى خضم هذه الأحداث . إذن : إن عدم تجاوب هذه الشخصية وتفاعلها مع الأحداث ، هو سر شخصية المهرج التى يمتاز بها كيتون .

إن تقييد هذا التجاوب والتفاعل لا يسمح بالأبعاد التى تمتاز بها شخصيتا لويد وشابلن . وقد يتعاطف جمهور المشاهدين مع محنة هذين المهرجين بسبب تفاعلهما الطبيعى ، ولكن كيتون لا يستطيع أن يجعل الجمهور ينفعل مع مصير الرجل المغفل الذى يقوم به ، ولا ريب فى أن مشاركة الجمهور وانفعاله أمر ضرورى فى بناء قصة

دراماتيكية .. وهذه مشكلة من مشاكل خلق الكوميديا التي كان هارى لانجدون يتمتع بها .

إن عدداً قليلاً من الناس هم الذين مازالوا يتذكرون هارى لانجدون كواحد من الكوميديين العظام الذين ظهروا فى أواخر العشرينيات ، ولكنه فى الحقيقة نافس شابلن ولويد وكيتون فى الشهرة خلال الثلاث السنوات التى أنتج فيها أروع أفلامه من عام ١٩٢٥ إلى عام ١٩٢٧ . وكان يعتمد على تمثيل دور « ولد صغير تائه » حيث يمثل أقصى حد من السذاجة عند شاب دون أن يجعل منه شخصًا معتوهًا ضعيف العقل ، إن صورة « الطفل الرجل » قد جعلته يختلف عن كبار الكوميديين الآخرين .

وكان أقرب إلى الصورة الكوميدية للممثل الكوميدى ستان لوريل ، والذى كان مع هاردى يمثلان الزوجى الشهير .

وفى حين أننى أجد معظم أفلام لانجدون الروائية وكثيرًا من أفلامه القصيرة مضحكة ، إلا أن هوائية صورته الهزلية لم تصادف قبولاً واسع النطاق ، إن غالبية جماهير النظارة والنقاد الذين كان لهم حظ مشاهدة بعض أفلامه يدركون رزانة تمثيله ويعترفون بسحر تمثيله الكوميدى ، على أن سذاجة شخصيته الهزلية تقيد انطلاقه . لم يكن لانجدون يستطيع القيام بالألوان المختلفة من التمثيل الهزلى التى كان يقوم بها شابلن ولويد بسبب تعدد شخصياتهما المعقدة .

ومن ثم فإن أخطاء اختيار لانجدون لشخصيته الهزلية تضعه على مستوى أقل من شابلن ولويد . وكان من النادر أن يتخذ هارى أى إجراء ضد بحر المتاعب الذى كان يصادفه . لقد كان لشخصيتى شابلن ولويد جانبًا عدوانيًّا ، وهكذا ، فإنهما كانا يشتركان فى صراعات حادة وقوية . وكانت هناك لحظات من العنف حيث كان تمثيلهما يشمل ضرب خصومهما وعضهم ، وكثيرًا ما يكون هذا الخصم ثورًا فى ضعف

حجمها . وكان عملها مطعما بمشهيات الهزل الهجائى التى سهلت التنوع وساعدت على دفع سياق القصة وتحريكه نحو الصراع السريع الحركة ، وكانت قوة لانجدون تكمن فى ألوان ألبانتوميم ، ولكن شابلن كان يؤدى مثل هذه الألوان الهزلية بطريقة أكثر فعالية ..

وإننى أعتقد أن لا نجدون يكون فى أحسن حالاته حينما تلاحقه وتطارده امرأة ذات نزعة عدوانية . ونحن نستطيع أن نلاحظ فى فيلمه « الرجل القوى » الذى ظهر فى عام ١٩٢٦ وفيلمه « السراويل الطويلة » الذى أنتجه فى عام ١٩٢٧ سياق الحالات حيث يكافح هذا الرجل الصغير من أجل « عذريته » .

لقد كان الجنس أحجية كبيرة من أحاجى شخصيته الهزلية ، وكان تصوره للحب بين الرجل والمرأة مثل تصور الطفل أى أنه كان يتوق إلى المرأة ولكنه كان يريدها ، على ما يبدو ، كمجرد صديقة .

لقد ترك هؤلاء الكوميديون الأربعة العظام شابلن ولويد وكيتون ولانجدون تقليدًا هزليًا استمر ، إلى حدٍ ما ، حتى عصر الشاشة الناطقة . ولعل لوريل وهاردى أكثر الكوميديين موهبة لإدماج الفن الذى تطور فى العشرينيات بالسينما الناطقة . وبالإضافة إلى ذلك أظهر «جوأ. براون» قدرة على ذلك التقليد. ولقد استخدم فى أفلامه مادة القصة الناجحة التى أوجدها لويد وكيتون . وكان عنوان أحد أفلام براون « الصبى المحلى يصيب نجاحًا » . ولقد استمر هذا التراث فى الأربعينيات والخمسينيات ونهج نهجه كوميديون مثل رد سكيلتون ودانى كاى وجيرى لوى . ولو كان لدينا فسحة كافية من الوقت ، لسقنا هنا بعض الأمثلة عن اختيار الشخصيات الهزلية وسياق القصة التى لها علاقة مباشرة بالمهنة القديمة . ونظرًا لأن مستوى معظم هذا العمل أقل من مستوى عمل الكوميديين الأربعة العظام ، فإنه لن يكون من المجدى إيراد بعض الأمثلة .

إننى لا أعنى بذلك أنه لا يمكن لعصر آخر من عصور السينما الكوميدية أن يبارى عصر السينما الناطقة ، إننا مقيدون بمدى منظورنا لأننا لم نلق نظرة فاحصة على الصفات التى تتمتع بها أفلام و . س . فيلدز وأعمال إخوان ماركس وأفلام لوريل وهاردى . لقد كانت الكوميديا الصامتة فى أسلوبها المركز والمبسط والمختار بمثابة شكل نقى من الدراما الهزلية التى لها سحرها الخاص تمامًا كما كان لشكل المسرح القديم .

على أن ثمة شيئا آخر أريد أن أقوله وهو أن أعمال شابلن ولويد وكيتون ولانجدون ستعيش طويلاً جدا . فقد قدم لنا هؤلاء الكوميديون العظام روائع لن تخفت شعلتها وستظل تؤثر على الأفلام الكوميدية التى لم تنتج بعد .

السيما الأمريكية



فرانك كابرا (إلى اليسار) المخرج السينمائي يبحث مع الدكتور ماكافرى بعض **أفلامه الأولى** .

٩ فرانك كابرا : المثالى والواقعى

حديث أجراه : دونالد و. ماكافرى

ماكافرى : إنه لشرف لنا أن نجرى حديثًا مع واحد من أبرز المخرجين ، وهو فرانك كابرا .. لقد نال مستر كابرا جائزتين أكاديميتين كأحسن مخرج فى عام من الأعوام . ونال فيلمان من أفلامه الروائية جائزة أحسن فيلم ، كما نال أحد أفلامه التسجيلية جائزة مماثلة . ولقد أنعم عليه الجنرال مارشال بميادلية الخدمة الممتازة على أفلامه التسجيلية ، وفى عام ١٩٥٩ أنعمت عليه نقابة المخرجين بجائزة د.و. جريفيث لمساهمته فى الإخراج .

لقد كان مستر كابرا نشيطًا كمبدع وخلاق فى الصور المتحركة طوال أربعين عامًا ، وهناك ٣٦ فيلمًا روائيًا رائعًا من إخراجه ، ومن الأفلام التى أشاد بها النقاد والجماهير فيلم « حدث ذات ليلة » وفيلم « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » وفيلم « الأفق المفقود » ، وفيلم « لا تستطيع أن تأخذها معك » وفيلم « مستر سميث يذهب إلى وشنطن » وفيلم « قابل جون دوى » .

وقد أخرج مستر كابرا أخيرًا فيلم « ثقب فى الرأس » وفيلم « جيب ملىء بالأعاجيب » ، وإننى أعتقد بأن نبدأ حديثنا بأن نسأل مستر كابرا عن السنوات الذهبية حينما أنتجتَ سبعة أفلام روائية رائعة لشركة كولومبيا ، هل كان وراء هذه الأفلام

الرائعة شيئًا موضوعيًّا معينًا أضفى طابعه عليها كلها .. وهو شيء يمكن أن يكون علامتك المسجلة ؟

كابرا : حسناً ، إننى لم أكن أعرف ذلك فى الوقت الذى كان فيه (موضوعٌ) يجرى فى الأفلام التى كنت أخرجها أو أنه كان لدى رسالة خاصة أقدمها بالإضافة إلى الترويح . على أن الأفلام ، مثل الكتب ، تكشف عن شخصية المؤلف ، وهكذا ، فإن أفلامى يحتمل أن تكون أقرب إلى رواية قصة حياتى مما أتصور . فإذا كانت فى هذه الحالة بطبيعتها ترجمة لحياتى ، عندئذ لن يكون ثمة ما يدعو إلى الدهشة والاستغراب إذا جرى موضوعٌ ما فى قائمة أفلامى ، وإننى أعتقد أن هذا الموضوع هو موضوع عاطفة ودعوة إلى أن « تحب جيرانك » . إننى أعرف أنها تبدو أفلامًا جيدة الآن كما كانت منذ ظهورها ، وقد ساهمت فى رفع مستوى كثير من الناس ومنحت كثيرًا منهم مرحًا وأتاحت لهم نوعًا من الترويح . ومازال الموضوع جيدًا حتى هذا اليوم ، والسبب فى ذلك ، على ما أعتقد ، هو أننا يجب أن يكون عندنا إيمان بالجنس البشرى .

ماكافرى : إننى أتصور أن ما سيحدث هو أن هذا الموضوع سيعود من جديد . وإننى أعتقد ذلك ومتأكد منه ، وإننى أظن أنه كان هناك تنوع فى هدا الموضوع بالذات . وإذا حكمنا على فيلمك « حدث ذات ليلة » ، الذى أنتج فى عام ١٩٣٤ ، فإننا نرى أنه يبدو جديدًا وحيًّا وكأنه أنتج بالأمس فقط ، هل تعزو ذلك إلى بعض النواحى الارتجالية فى الفيلم ؟ أى الارتجال الذى شجعته ؟

كابرا : نعم .. الارتجال بالطبع هو جزء لا يتجزأ من الإبداع والخلق ، وليس هناك نص يمكن تحويله إلى الشاشة مباشرة بدون إثارة من نوعٍ ما وبدون إضافة وبدون لجوء إلى المادة التى من شأنها أن تساعد الذين يؤدون أدوارهم على أحسن وجه . وحينما تكتب النص ، لا تعرف تماماً من الذين سيقومون بالأدوار ، وهكذا فإن التعديل يكون ضروريًّا . وعندئذ تعمد إلى إعادة الكتابة وتكييف النص حسب الشخصيات

التى وضعتها فى الصورة ، وهذا يؤدى إلى حدوث اختلاف كبير بين النص والفيلم .

ماكافرى : حسنًا ، إنك استخدمت قدرًا كبيرًا من الارتجال ، هذا من وجهة نظر الطريقة الارتجالية إن الارتجال الذى كان فى الواقع هو « الماركة المسجلة » عندك ، وقد أقر بذلك النقاد اليوم .

كابرا : نعم .. إننى استخدمت كثيرًا من الارتجال لأننى أرى أن جانبًا كبيرًا من الفيلم يخلق أثناء صنعه يخلق بالتأكيد فى كتابة النص ويخلق بالتأكيد فى التمثيل ، ويخلق فى التعديل ، وإلى جانب ذلك يجرى خلق الفيلم فى غرفة المونتاج وأخيراً يخلق فى أشياء إضافية مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية وكل شىء يتعلق بالفيلم . إن كل ذلك يمثل جزءًا من الخلق .. وكل ذلك يعتبر جزءًا من كتابة الفيلم ، هل قرأت كتابى ؟

ماكافرى : أوه .. نعم .. لقد قرأته .

كابرا : حسنًا .. إنك تعرف أننى أركز كثيرًا على رجل واحد وفيلم واحد ، وهذه أيضاً نظريتى ، وهى أن رجلاً واحدًا يجب أن يصنع فيلمًا واحدًا ، وألا يكون ذلك العمل من شأن لجنة من اللجان .. والسبب فى ذلك هو أن عمل الرجل الواحد فيه تماسك ووحدة ووجهة نظر وكل شىء يمت بصلة للرجل الواحد ، بدلاً من مجموعة من الناس ، إن التعاون جميل .. وإننى أومن بالتعاون ، ولكننى لا أعتقد بأن الفن شىء تعاونى تبدأ به .. وأعتقد أن هذا رأى شخصى .

ماكافرى : إن هذا تعبير صادق عن شعورك إزاء بعض أفلامك الأخيرة وهو إن كان ثمة اتجاه إلى ألا يكون لديك نفس الرقابة الفنية التى مارستها أثناء ما أميل إلى وصفه بسنواتك الذهبية .

كابرا : حسناً .. حينما أكون غير قادر على ممارسة إشراف كامل على أفلامى ، فهذا هو السبب فى أننى خرجت من الميدان واتجهت إلى عمل آخر لأننى لست من النوع الذى يستطيع أن يصنع أفلامًا بالتعاون والاشتراك مع الآخرين . وإننى أعرف أن

مساهمتى فى العمل ستكون ضئيلة لو أننى اضطررت إلى فعل ذلك ، وأعرف أيضًا أننى لن أصنع الأفلام التى أنشدها ، وإنما ستكون شيئًا لا يعكس شخصيتى ، وأنا متأكد أنها ستكون أفلامًا أضعف من حيث النوع ، من الأفلام التى كنت أخرجها - ما لم يكن لدى إشراف تام عليها .

ماكافرى : إننى أتساءل عما إذا كنت تشعر بشغف خاص لفيلم معين من أفلامك .. إننى أعرف أنه من الصعوبة بمكان لأى صانع من الذين أنجزو أعمالاً كثيرة وأنواعاً كثيرة من الأشياء ، أن يختار واحدًا منها ، إلاَّ أننى أعتقد أن فيلم « حدث ذات ليلة » ، على سبيل المثال ، له عندك مكانة خاصة لأنك حصلت على خمس جوائز عنه ، وبمعنى آخر ، لم يحدث أن حاز فيلم آخر على خمس جوائز كبيرة من هذا النوع .

كابرا : حسنًا .. نعم .. إن عندى أفلامًا مفضلة ، ولكن هذا فى الحقيقة يشبه اختيار الأعزاء من بين أطفالك . وهذا أمر صعب عليك ، وهذه الأفلام لها كالأطفال ميزاتها وخصائصها وفرديتها ، لقد أخرجت أفلامًا مثل فيلم « شاى الجنرال يِنْ المر » التى أحبها حبا جما ، وهناك فيلم « سيدة اليوم » وهو الفيلم الأول الذى وضعنى فى قائمة المخرجين .

إن فيلم « حدث ذات ليلة » له مكانة خاصة عندى لأنه فاز بخمس جوائز أكاديمية كبرى ، مع أننا لم نكن نعتقد أنه فيلم جيد أثناء إعداده ، وقد صادفتنا متاعب كثيرة فى هذا الفيلم .. وكم كانت دهشتنا عندما حقق الفيلم هذا النجاح .

وهناك أفلام مثل « الأفق المفقود » و « لا تستطيع أن تأخذها معك » و « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » و « مستر سميث يذهب إلى وشنطن » و « الزرنيخ والشريط القديم » . ولكن الفيلم المفضل عندى إذا كان ثمة واحد بين أولادى فهو فيلم « إنها حياة رائعة » .. وهذا الفيلم أخرجته مع جيمى ستيوارت ودوناريد وليونيل باريمور وهو الفيلم الأول الذى أخرجته بعد عودتى من الجيش .

ماكافرى : أود أن أسألك سؤالا عن ذلك .. وهذا الفيلم أيضًا من الأفلام المفضلة عندى .. إن شئت أن تصدق أو لا .. قد يبدو ذلك غريبًا ، ولكننى أذكر أننى شاهدت هذا الفيلم عندما عدت من الجيش وتبينت فيه لمساتك .. أو ما أستطيع أن أصفه بـ « لمستك السحرية » .. وقد سحرنى موضوعه .. وهو موضوع رجل يعرف ماذا سيكون حاله إذا عرف أنه لا يساهم بأى نصيب من العمل .

كابرا : نعم .. إننى أظن أنه فريد فى موضوعه .. إننى لم أر مثل هدا الموضوع فى كتاب أو فى شكل تمثيلية .. ولست متأكدًا مما إذا لم يكن له وجود فى أى مكان آخر ، ولكن كل ما أعرفه أننى لم أشاهده ، إننى أعتقد أنه موضوع عظيم .. موضوع لعله يلخص كل ما أحاول أن أقوله فى جميع الأفلام الأخرى .

إننى أظن أنها قصة نادرة .. إنها نوع نادر من القصة ، وهى قصة رجل أتيحت له الفرصة رجل يعتقد أنه الفشل بعينه ولكنه يعطى فرصة للعودة ليرى ما إذا كان سيكون عليه العالم لو أنه لم يخلق ، ثم يجد أنه ليس فاشلاً .. وأنه ليس هناك إنسان فاشل ، وأعتقد أن هذا الموضوع موضوع رائع حقا لعرضه فى فيلم طالما أنه يمكن إعداده فى شكل ترويحى ، إن أى موضوع يخلو من الناحية الترويحية يعتبر نوعاً من موقف تتخذه إزاء الحياة .. وهدا ليس مسرحًا ! إن المسرح بالنسبة لى يعتبر أساساً مكاناً للترويح ، بالإضافة إلى الموضوع ، وأظن لو أنك جمعت بين الاثنين ، فإنه فى هذه الحالة تكون قد فعلت شيئًا يمكن أن يخرج الناس بشىء منه وشىء يمكن أن يروح عن الناس حينما يشاهدونه فى المسرح .

ماكافرى : إن هذا يسوقنا إلى سؤال آخر .. لقد أشرت فى ترجمة حياتك « فرانك كابرا .. الاسم فوق اللقب » ، إن فيلمك « قابل جون دوى » الذى أخرج فى عام ١٩٤١ قد أعطاك وضعًا مع النقاد .. هل تعتقد أن هذا الفيلم هو الذى نجحت فيه بالجمع بين الفكرة والترويح ؟

كابرا : حسنًا .. لقد حاولنا ذلك بالتأكيد .. لقد حاول بوب ريسكين وأنا أن نجمع بين قصة خيالية مع المثالية بطريقة تجعل من الفيلم فيلمًا ذا معنى . ولكننا وجدنا أنفسنا محصورين فى ركن فى هذا الفيلم .. لم نكن نقدر تمامًا على وضع نهاية صحيحة له ، وإننى لا أظن أننى استطعت أن أضع نهايةً صحيحة له فكريًّا .. لقد كانت أمامنا خمس نهايات بالنسبة لذلك الفيلم ، وقد تمت تجربتها جميعًا أمام جماهير النظارة . وحدث أنه عرض فى ثلاث مدن بنهايات مختلفة فى وقت واحد .. فى سان فرنسيسكو ووشنطن ولوس أنجيليس محاولين تقرير ما هى النهاية التى سنستخدمها ، ولكن حدث أن تلقيت رسالة تحمل توقيعًا باسم « جون دوى » جاء فيها : « انظر .. إن هناك شيئًا واحدًا يمكن أن يحول بين ذلك الرجل وبين إلقاء نفسه من فوق قاعة البلدية ، وهذا الشىء هو أنه إذا طلب منه ألا يقفز ليلقى حتفه وأنه يكون ذا قيمة حيًّا لا ميتًا » .

وهكذا ، فإننى بادرت إلى استعادة هذا الرجل المنبوذ إلى الحياة وجعلت من ذلك نهاية الفيلم .. وكانت هذه هى النهاية التى عدلت فى جميع نسخ الفيلم ، بعد أن استبعدنا جميع النهايات الأخرى .. وهذا شىء تم بناءً على اقتراح من أحد رواد السينما ، ولكن مع ذلك ، إنها ليست النهاية التى كنت أتوقعها وأنشدها للفيلم . والسبب فى ذلك أنها لا تعتبر نهاية .. إنها تبدو وكأن القديس جورج ذبح التنين ثم قتل نفسه فى عملية ذبح التنين .. ثم لا تلبث أن تقول « حسناً ، ماذا بعد ؟ « وما الذى حدث ؟ وما النهاية ؟ » .

وهذه هى الطريقة التى أعتقد أننا وضعنا أنفسنا بها فى ركن مع « جون دوى » .

ماكافرى : نعم ، إننى أعتقد أنك على حق .. إن ذلك موضوع صعب جدا لمعالجته وكما أقول مرة ثانية إننى لا أعرف كيف سأضع نهايته ، إننى واثق من أننى لا أستطيع أن أجد طريقة .

إن ما أحب الآن هو أن أرجع إلى الماضى وإلى عصرك الذهبى .. إنك بالفعل كان

لك عصر ذهبي أيضًا ولقد بدأ النقاد يدركون هذا في العشرينيات .. وهذه الفترة تتحدد بعامى ١٩٢٦ و ١٩٢٧ حينما أخرجت فيلمين لهارى لانجدون هما « الرجل القوى » و « السروال الطويل » . إننى وضعت كتابًا بعنوان « أربعة كوميديين عظماء » وضممت إليهم هارى لانجدون . حسنًا ، إننى أعتقد أنك بذلت مجهودًا كبيرًا لجعل لانجدون ممثلاً كوميديًا عظيمًا لأن هذين الفيلمين هما أحسن أفلامه .

كابرا : حسنًا ، يسعدنى أن أسمع منك هذا ، ولكن ألا تعرف أننى كنت أكتب من أجل لانجدون قبل ذلك بوقت غير قصير . إننى فى الحقيقة أنا الذى اخترعت الشخصية التى مثلها الشخصية الناجحة الشخصية التى لم يكن يدرك أنها عنده والشخصية التى لم يكن يعرفها حتى بعد أن أصبح ممثلاً ناجحاً .. وهذه الشخصية هى شخصية الرجل الصغير المشئوم .. شخصية الرجل الشبيه بالطفل الذى يكون الله حليفه الوحيد وسلاحه الوحيد هو الطيبة .

وكان فى هذا كاملاً تمامًا لأنه كان مثل الطفل ، كان هذان الفيلمان هما أول فيلمين أخرجهما ، وكانت هذه أول مرة أدرك فيها أهمية الموضوع وراء أى شخصية موضوع حقيق ووجهة نظر وعملية اختيار الشخصية التى يجب أن تكون موجودة لكى تجعل الرجل يعيش ويعمل فى إطارتلك الشخصية . كان الممثلون الهزليون فى ذلك الوقت أناسًا لا يفعلون شيئًا سوى التراشق بالأشياء والسقوط على « الكفل » ، ولكن لم يكن هناك ممثل واحد ذو شخصية باستثناء شابلن . لقد كان لشابلن شخصيته وسر نجاح شابلن هو أنه كان يعرف هذه الشخصية . إنه هو الذى اخترع شخصيته .

أما لانجدون فإنه لم يعرف شخصيته ولم يخترعها ، فقد اخترعت له ، وعندما اشتهر شعر بأنه لم يعد بحاجة إلى مخرج وقرر بأنه سيصبح مثل شابلن – أى أن يكتب ويخرج ويمثل فى صورته الحقيقية وهذا هو السبب فى أنه سقط أسرع مما ارتفع لأنه لم يكن يعرف شخصيته كما كان يعرفها شابلين . لقد أراد أن يقلد شابلين ، ولكنه لم تكن لديه

معرفة شابلن بالعوامل التى جعلت منه ممثلاً ناجحاً .

ماكافرى : هناك مشهد فى عدد من هذه الأفلام – بل أفلام تعود فى الحقيقة إلى عهد سابق فى إنتاج الأفلام ذات البكرتين التى كتبت أنت وآرثر ريبلى قصصها – ومشهد مماثل فى فيلم « الرجل القوى » وفيلم « السروال الطويل » ، حيث تجد هارى الصغير يقع فريسة لغواية امرأة له .. وهو مشهد رائع للغاية ، وإننى أعتقد أن هذه هى المرة الوحيدة التى شاهدت كوميديا تستخلص من مشهد كهذا . وبمعنى آخر أنه انعكاس فى الأدوار حيث نجد المرأة تحاول إغراء الرجل .. إننى أرى أن هذا عمل مدهش .. وهزل أصيل جدا .

كابرا : لقد انبثق هذا المشهد من شخصيته نفسه وهو الرجل الصغير الذى تشبه براءته براءةَ الأطفال والذى لم يكن يعرف غرض المرأة . ولكن المرأة فى الواقع لم تكن تلاحقه ، وإنما كانت وراء المال الذى كان مُخَبَّأً فى معطفه ، ولم يكن هو يعرف عن ذلك شيئًا ، ولكنه كان يظن أنها تريد اغتصابه ، وقد سبب هذا له ارتباكاً . إن الموقف الذى تلعب فيه امرأة عدوانية ضد رجل خجول ليس جديدًا .. إنه قديم جدا ، وقد استخدمه كثير من الممثلين .. حينما تغتصب امرأة رجلاً ، فهذا فى حد ذاته كوميديا .

ماكافرى : لما كنت عملت مع هال روش وماكس سينيت ولا نجدون .. هل تظن أن هذه التجارب الأولى التى مارستها فى العشرينيات ساعدتك وهيأتك للثلاثينيات ؟ أعنى .. هل ثمة علاقة بينهما ؟

كابرا : أوه .. نعم .. صحيح .. إننى أظن أن ما حدث هو نمو .. ولكن النمو كان على أساس ما كان موجودًا فعلاً لأنه يجب أن تفهم أن الأفلام ، فى الأفلام الكوميدية الصامتة الأولى ، لم تكن لها قصص مكتوبة . فقد كان يحدث أن أشخاصًا ما تطرأ لهم فكرة فيبادرون إلى إبلاغ المخرج بها . فإذا رحب بها ، فإنه يأمر بتصويرها ،

أو إذا لم ترق له فإنه لا يصورها ، وهكذا ، فإن كل شيء كان يجرى بالكلام .. لم تكن الكلمات تعنى شيئًا ، وكان شخصٌ ما يكلف فى النهاية بكتابة العناوين ، وكان كل شيء مرئيًا .. كان الهزل والكوميديا أو الدراما فى المشاهد كلها مرئية .

ولكن حينما دهمتنا الشاشة الناطقة ودهمت هؤلاء الذين كانوا قد مارسوا خبرة فى الأفلام الصامتة قد وجدوا لديهم أدوات إضافية قليلة أكثر مما كان لدى هؤلاء الذين اقتصر عملهم على وضع الحوار وكانوا خبراء فى وضع الحوار .. وهكذا جعلنا الأفلام أفلامًا « سمعية وبصرية » ، فى ذلك الوقت .. وقد سهلت لنا هذه التطورات العمل إلى حد كبير . ولكن حينما كنت أواجه مأزقاً كنت ألجأ إلى لقطة « بصرية » صامتة ، فى حين أن الآخرين ربما لم تكن لديهم الخبرة التى تمكنهم من التفكير فى اللقطات الصامتة .

ماكافرى : حسناً ، إن هذا يثير نقطة أود أن أسألك عنها ، متى تعتقد أنك ألممت إلمامًا تاما بفن السينما الناطقة ؟ لقد ذكرت فى كتاب ترجمة حياتك كثيرًا من المشاكل التى صادفتك فى فيلمين أو ثلاثة ولكنك استطعت أن تتغلب عليها . هل تتذكر ذلك الفيلم وكيف نجحت فى التغلب على المشاكل ؟

كابرا : حسنًا .. لقد كان الفيلم هو فيلم « فضيحة دونوفان » .. لقد كان هو الفيلم الثانى الذى أخرجته للشاشة الناطقة .. إننى جازفت فى ذلك الحين بإخراج الفيلم بأجهزة عتيقة بطيئة .. ولكن لم يكن الصوت يخيفنى .. إن الذى كان يخيفنى هو المجهول !

إننى كنت قد تخرجت كمهندس كيماوى من معهد كاليفورنيا للتكنولوجيا ، ومن ثم كنت أعرف الكثير عن الصوت وأبعاده وفيزيائه ، وقد استطعت أن أتعامل مع مهندسى الصوت الذين لم يكن فى استطاعتهم أن يملوا على شيئًا ، ولكن على العكس ، بدأت أخبرهم بما ينبغى عليهم أن يفعلوه واستطعت أن أحرر نفسى من

أتوقراطيتهم بسرعة لأننى كنت أعرف ما أقوله وأمليه عليهم . وهكذا ، بدأت فى استخدام الصوت فى الأفلام كوسيلة جميلة لا كعائق وبأسرع من المخرجين الآخرين نتيجة لمعلوماتى وخبرتى الفنية السابقة .

ماكافرى : إن هذا فى الواقع يثير نقطة أخرى لأنه كان لك شيء من الخلق والإبداع فى فيلم » الصعود عاليًا « الذى ظهر فى عام ١٩٥٠ ، وهذا الإبداع والتجديد هو تسجيل الأصوات مباشرة أثناء تصوير الفيلم بدلاً من تسجيلها على أشرطة ثم إعادة تسجيلها مع الإخراج ، لِمَ فعلت ذلك ؟ لقد قرأت عنه ، ولكننى واثق من أن بعض المستمعين يجب أن يعرفوا شيئًا عن ذلك .

كابرا : حسناً .. إننى لجأت إلى ذلك لأننى كنت دائماً أتعطش للواقع وكنت أعارض بشدة أن يصطحب الموسيقيون والمدربون والموسيقيون الممثلين إلى قسم الصوت ويوزعوهم حول الميكروفون ثم يطلبوا منهم أن يغنوا أغنية أو يسجلوا حواراً ، ثم أتولى أنا بعد ذلك تكييف التصوير حسب هذه « الثمرة » .

حسناً إن هذا بالنسبة لى لا يعنى إخراجاً ، لقد أردت أن أخرج فيلمى بنفسى ، على أن أتولى كل شيء يتعلق به بنفسى الصوت والمطر والبرق .. كل شيء – وأن تكون جميع هذه الأشياء من صنعى . ولهذا اعترضت على التسجيل فى قسم الصوت وتساءلت لم لا نسجل الصوت كما هو بدلاً من تسجيله على أشرطة ، ثم إعادة تشغيله مع التصوير ؟ لقد واجهت بعض المشاكل فى هذا العمل ، ولكننى نجحت أخيرًا فى حلها وأعتقد أننى حققت مشاهد ومؤثرات صوتية أفضل بكثير مع بنج كروسبى وهو يغنى أدواره مما لو كانت سجلت فى أستوديو ثم أعيد تشغيلها مع التصوير .. إننى أعتقد أن هذا الأسلوب أسلوب ميكانيكى ذلك لأنه حينما يأخذ ممثل فى الاستماع إلى صوته المسجل ويحاول تحريك فمه وشفتيه حسب التسجيل ، تكون هناك نظرة « غبية » تبدو فى عينيه ، وتعلو وجهه ملامح التوتر . إنك تعرف أن هذا الممثل مستغرق فى السمع

وليس منهمكاً فى التمثيل .. أى أنه يستمع ولا يمثل ، ومن ثم فإنهم يبدون كالبلهاء نوعاً ما .. ولذلك أردت الاعتماد على التسجيل المباشر.. أى أننى عمدت إلى تسجيل الأغانى مباشرة بدلا من اللجوء إلى التسجيل غير المباشر.

ماكافرى : إن هذا فى الواقع تجديد وابتداع وقرأت عنه فى كتابك .. وهو ما نسميه الاهتمام الشديد بالواقعية .. ولقد فعلت نفس الشىء مع « الماكياج » وهو أمر بدأ النقاد اليوم يدركونه .

كابرا : حسنا ، إننى لم أنتقل من المسرح إلى السينما ، ذلك أننى لم أكن أعبأ بالمسرح .. لقد شعرت أن أسلوب « الماكياج » المتبع كان زائفًا إلى أن أصبحت ملماً به ، ولكن لم يكن له علاقة بالأفلام ، وهكذا استحدثت وسائل جديدة للماكياج للسينما ، وكنت فى ذلك معلم نفسى .. وتلميذ نفسى .. إن ما تعلمته فى أول عهدى بهذا العمل هو أن المخرج والكاتب والأجهزة والآلات يجب أن يبقوا بعيدًا لأن الاتصال الوحيد الذى يحدث بين فيلم من الأفلام والجمهور يتم عن طريق الممثلين ، وليس عن طريق الآلات والتصوير.

إن هذه هى رغبتك الرئيسية كمخرج وهدفك الأساسى ينبغى أن يستهدف إشراك جمهور المشاهدين مع حياة هؤلاء الممثلين الذين يرونهم على الشاشة .. إنك يجب ألا تدعوهم ممثلين .. بل جماعة من الناس ! وإذا استطعت أن تحقق هذه المشاركة وتجعل جمهور النظارة يعتقد أنه أمام حياة بشرية من الممثلين .. جماعة من البشر لا جماعة من الممثلين يؤدون أدوار شخصيات بعينها ، عندئذ أعتقد أنك تكون ستحقق ما أحاول أنا دائمًا أن أحققه ، أى أن كل شىء يجب أن يختفى اللهم سوى الشخصيات الظاهرة على الشاشة وجمهور المشاهدين .. إنه يجب أن تكون هناك مشاركة شخصية ومشاركة فردية .

وهكذا ، فإننى حينما كنت أرى المخرجين يستلفتون الانتباه إلى أنفسهم باللجوء إلى

استخدام لقطات طويلة بالكاميرا المتحركة على منصة أو لقطات سريعة بتقريب عدسة الكاميرا إلى الممثل وإبعاده عنها ، إننى أعتقد أنهم بذلك يُذَكِّرون المشاهدين طوال الوقت أن ما يشاهدونه من صنع الآلات .. وهذه المشاهد التى يرونها مزورة ، ولا تصدقها .. إن ما تشاهده لا يخرج عن كونه عملا سينمائيًا .

حسناً ، إننى لا أريد من أفراد الجمهور أن يعرفوا أن ما يشاهدونه فيلم ، إنما أريد منهم أن يكون عندهم شعور حقيقى وشخصى وعاطفى ليس له علاقات بالآلات والميكانيكا .

ماكافرى : إنه فى إطار هذا المبدأ الذى التزمت به دائمًا ، وهو على ما أعتقد مبدأ القصص العاطفية والرومانسية والذى مازال يظهر فى سينما اليوم . ومع ذلك فإن بعض نقاد أفلامك اتهموك بالمبالغة فى هذا الاتجاه ، وهم يعتقدون أحياناً أنك ذهبت بعيدًا جدا ، وفى الحقيقة أنك أشرت إلى أقوال هؤلاء النقاد فى كتابك حيث قلت إن هؤلاء النقاد يصفون عملى بأنه « حنطة كابرا » .

كابرا : صحيح .. لقد كان هذا التعبير يستهدف التقليل من شأنى والحط من قدرى ، ولكنه لم يؤثر علىّ .. لقد كنت فى الواقع سعيدًا به لأن كل ما كان يهمنى حينما كنت أخرج الأفلام .. هو الجمهور ، وقد كنت إلى جانب ذلك واضعًا نفسى نصب عينى ، ما الذى أريد أن أقوله ، وما الذى أسعى إلى إيصاله لجمهور المشاهدين ، إننى لم أكن أخرج الأفلام للنقاد ، لأن ما يعجب النقاد لم يكن يعجبنى ، وقد أدركت أننى أفعل شيئًا .. وكنت أفعل بوحى من شعورى ، ومن ثم فإن أى شىء يخالف ذلك ، كان بالنسبة لى مريعًا ، ولعلنى كنت سأضحك على نفسى لو أننى حاولت أن أفعل شيئًا آخر غير التعبير عن نفسى كما عبرت عنها .

أما وأن النقاد ليسوا مصيبين دائمًا فإن الدليل على ذلك هو أن أفلامى تعود إلى الحياة من جديد فى حرم الكليات بطريقة تبعث على الدهشة . إنهم بدءوا يرون القيم

التى فى داخلهم وهى القيم التى أحبها الناس منذ ثلاثين عامًا ، وإلى جانب ذلك فقد بدءوا أيضاً يدركون أن شخصًا ما كان يخرج أفلامًا احتجاجية على الأشياء التى يحتجون عليها اليوم فى شكل مظاهرات . إن هناك شخصًا ما كان يفعل شيئًا ما إزاء هذه الأشياء ، إن هذا الأمر قد أدهشهم وخاصة أن يفكروا فى أن شخصاً ما كان منذ ثلاثين عاماً يفكر تفكيرهم .

وهذا هو سبب تجدد الاهتمام بهذه الأفلام بين الشباب اليوم .. وهذا أمر يبعث على الارتياح فى نفسى .

ماكافرى : إننى قد أضيف إلى ذلك أن ثمة اتجاهًا محددًا الآن بين النقاد هنا فى الولايات المتحدة ، حتى فى الحرم الجامعى ، إلى أن يبحثوا الفكرة برمتها عن ما هو الكلاسيك . إننى أعتقد أن شيئًا ما سيحدث إلى أفلامك . وهناك واحد منها مثلاً الذى أريد أن أسألك عنه وهو فيلم « مستر سميث يذهب إلى وشنطن » ، فهناك بطل فى هذا الفيلم يمكن أن يقال عنه إنه يحارب المؤسسة . وقد درجت على ذلك فى بعض أفلامك .. أليس ذلك صحيحا ؟

كابرا : نعم .. إننى أومن بالفرد ، وأومن بقدرته ونزاهته وقيمته كما أومن أن الفرد يقف على القمة فى الجنس البشرى . وهذا ينطبق على كل فرد .. لا الأفراد الممتازون فقط . إننى أومن أيضًا بأن لدى الفرد فى قوته الداخلية وعزمه وإرادته وتصميمه الداخلى قوة تمكنه من التغلب على بيئته وعلى كل الأشياء غير الانسانية التى تحاول التقليل من شأن الفرد وتجعله جزءًا منصاعًا للأغلبية .. إننى ضد الانصياع للأغلبية فى أى شىء .. ولكننى مع الفرد ضد جميع أنواع التحكم فيه .

وهذا الموضوع بالطبع يتناقض مع غالبية الموضوعات السياسية الحكومة الكبيرة ، والدول الكبرى ، وهذا الكبير وذلك الكبير .. إن الشقيق الأكبر سيفعل هذا من أجلك .. وهذا لصالحك .. إننى ضد كل ذلك لأننى أعتقد بأن الفرد هو الملك .

إن هذا الاعتقاد يجعلك موضع الازدراء من قبل كثيرٍ من الرجال ومن الجهات السياسية وقد تصبح هدفًا لهم جميعًا إذا كنت تقف إلى جانب الفرد لأن هذا ليس موضوعًا شائعًا .. ولكنه شائع ومعروف عند جماهير المشاهدين والشعب ، وسأعود إلى الحديث عن هذه النقطة فيما بعد .

ماكافرى : من وجهة نظر هذه الأفكار التى كنت تتحدث عنها ، هل تأثرت أنت بأشخاص وليم سارويان وجون شتاينبيك وغيرهم الذين كانوا يعبرون عن إيمانهم بالرجل العادى فى الثلاثينيات ؟ فمثلاً فى عام ١٩٣٤ أخرج كنج فيدور فيلم « خبزنا اليومى » .. كان هذا فيلمًا أخرج حينما كانوا مهتمين كل الاهتمام بالرجل الصغير . هل كنت تمارس – على مستوى مختلف أو على مستوى كوميدى أخف بعض الأشياء التى كان يفعلها هؤلاء الناس ؟

كابرا : حسناً ، إننى أقول ، كما حاولت أن أقول لك قبل ذلك ، إننى معلم نفسى وتلميذ نفسى ، وأن غالبية هذه الأشياء خرجت من داخل نفسى دون أن أكون فى الحقيقة أعرف ما كان يجرى . وهناك كثير من الناس الذين قرءوا أشياء فى أفلامى لم أكن أنا مدركاً لها ، ولكن قد يكون هناك هذا العمل كامناً فى عقلى الباطن وقد يكون هناك أيضًا تأثير بعض الناس علىّ . ولكننى فى الواقع لم أكن مدركاً لها . إننى لا أستطيع القول إن هذا الرجل أو ذاك قد أثر علىّ . إننى كنت أحب هؤلاء الناس ، وأحب أفلام فيدور كما كنت أحب كتب شتاينبيك لأننى شعرت بشىء من الألفة إزاءها .

على أننى أعتقد أن هذا شىء شببت معه .. لقد تربيت طفلاً ولم أكن أحب أن أرى شخصاً يستعبد الناس ويضطهدهم .

ماكافرى : ولننتقل الآن إلى الحديث عن شىء فنى والذى أنا واثق من أن بعض رواد السينما يهتمون به وبخاصة بعض هؤلاء الذين يدرسون الفن السينمائى . وهذا الشىء

هو « سرعة الصورة » الذى أشرت إليه فى ترجمة « الاسم فوق اللقب » . وتحدثت أيضًا عن أشياء مثل ...

كابرا : حسناً ، إننى أشعر أن هذا يعتبر مساهمة فى أفلامى ، وأننى لا أعرف أحدًا نهج هذا النهج .. فربما يكونون قد وجدوا ذلك بأنفسهم ، ولكنهم لم يعبروا عنه .

على أننى وجدته لنفسى ، ووجدت أنه حينما صورت مشهدًا وضمنت أنه قد وضع على مسافة صحيحة وسرعة سليمة للمناسبة ، فإنه حينما كان يعرض ذلك المشهد على الشاشة الكبيرة كنت أشعر أنه كان « يتعثر » وأن جمهور المشاهدين كانوا يسبقونه . إن الجمهور يحاول دائمًا أن يسبق الفيلم ، وهذا هو ما كان يقلقنى .. وكنت أعود وأرى هذا المشهد نفسه فى غرفة عرض صغيرة وحدى أو مع عدد قليل من الأصدقاء ، ولكنه لم يكن يسير ببطء ، وكنت أشهده فى غرفة العرض السينمائى وأرى أنه لا يسير ببطء ، ولكن حينما كان يعرض على الشاشة الكبيرة بحضور جمهور كبير ، فإنه يبدو وكأنه يسير ببطء .

لم أكن متأكدًا مما إذا كانت ألوف الآذان والعيون تتفاعل بسرعة مع المشاهد المثيرة من عينين وأذنين ، أو ما إذا كان حجم رءوس الممثلين وحجم الممثلين هو الذى أدى أو لم يؤد إلى بطء الحركة لأن عددهم كبير . وكان فيلم « الجنون الأمريكى » هو أول فيلم أجريت فيه عملية الإسراع فى الحركة .. لقد أسرعت فى عملية التصوير إلى نقطة فوق المعدل ، ربما ٣٠ أو ٤٠ فى المائة فوق المعدل . وحينما تم إعداد الفيلم وعرض على الشاشة الكبيرة كان هناك جو من « العجلة » حول الفيلم ، ولكنه لم يكن يبدو أسرع من المعدل العادى ، ولكن كان ثمة شىء يختلف كل الاختلاف بالنسبة لهذا الفيلم ، وهو أن جمهور المشاهدين كانوا مشدودين نحو الشاشة ولم يحولوا وجوههم عنها ، وربما يكون قد فاتهم شىء ، ولكنهم كانوا آذانًا وعيونًا ، وقال النقاد إن هناك اهتمامًا بهذا النوع من الأفلام .. اهتمامًا جذابًا .

حسنًا ، ان عنصر جذب الاهتمام ، هو أن العرض على الشاشة الكبيرة لم يكن بطيئًا . وهكذا ، عمدت بعد فيلم « الجنون الأمريكى » إلى زيادة سرعة الحركة فى غالبية أفلامى .

ماكافوى : أود أن أسألك عن أفلامك الموسيقية .. لقد أخرجت إذا كنت مصيبًا فى ذلك فيلمين موسيقيين هما « الركوب عاليًا » و « هنا يأتى العريس » الذى كان نجمه المتلألئ هو بنج كروسبى . كان ذلك فى عام ١٩٥٠ و ١٩٥١ .. هل ترى أن هذا النوع من الأفلام أصعب فى الإخراج من أفلامك الأخرى التى أخرجتها من قبل ؟ أو أنك تعتقد أنها سهلة كغيرها من الأفلام ؟ .

كابرا : حسنًا ، إن هذين الفيلمين لم يكونا فيلمين موسيقيين خالصيْن بمعنى أنهما فيلمان موسيقيان كوميديان وفيهما كورس وما إلى ذلك . لقد تخللت هذين الفيلمين بعض الأغنيات ، وهذه الأغنيات أغنيات داخلية غناها كروسبى لأنه كان يحب الغناء . إن الفيلمين عبارة عن قصتين تتخللها بعض الأغنيات وليسا فيلمين غنائيين . ولقد شعرت أن هناك قدرًا كبيرًا من المرح فى تقديم أغنيات بعدد قليل من الناس . ومازلت أذكر مشهدًا فى فيلم « هنا يأتى العريس » ، لقد كنا حقا فخورين بذلك المشهد .

لقد بدأنا مع كروسبى وجين ويمان يغنيان « الليل بارد .. بارد .. بارد » (وقد فازت هذه الأغنية بجائزة الأكاديمية كأحسن أغنية) ، فى مكتب .

لقد قاما بغنائها فى الدهاليز وفى المصعد وهما خارجان من المصعد فى الدور الأول من المبنى الذى يقع فيه المكتب إلى الشارع ثم يستقلان سيارتهما ، وقد أديا الغناء دون توقف . فقد « زرعت » كاميرات فى كل مكان كما يفعل التليفزيون كما تعرف . وكانت هذه أول مرة استخدمت فيها كاميرات لتصوير سلسلة كاملة من المشاهد فى وقت واحد دون ضياع أى جزء منها . والسبب فى ذلك أننا كنا نسجلها مباشرة ولم نكن نريد قطعها حتى يتحقق لنا نفس المزاج مرة أخرى ، ولكننى أردت أن أستغل

ذلك المزاج وتصويره بدءا من الدور الثانى حتى الوصول إلى السيارة . إننا كنا جد فخورين بهذه الكفاءة الفنية .

ماكافرى : حسنًا .. إن الشيء الأول الذى كنت تتحدث عنه هو المزاج وإننى أود أن أسألك عن هذا الشيء قبل أن تحول دفة الحديث إلى أفلامك التسجيلية ، والشيء الوحيد الذى أود أن أسألك عنه هو أننى كنت دائمًا أعجب بأفلام كابرا لأن فيها ما أصفه بالسحر والدفء .. هل أنا مصيب فى استخدام هذين الوصفين ؟

كابرا : حسنًا ، إنك أنت صاحب هاتين الصفتين ، وإننى لسعيد بشعورك هذا نحو أفلامى .. وإننى أعتقد أن هذين الوصفيْن صحيحان .

ماكافرى : إننى أحب أن أسألك عن بدعة فنية أخرى وهى أنك فى فيلم « المنطاد » الذى أخرجته فى عام ١٩٣١ استخدمت بيتًا ثلجيًا . لقد كانت هذه بالنسبة لى بدعة جديدة ثم عدت إلى استخدام هذه البدعة فى فيلم « الأفق المفقود » .. والسؤال هو : كيف استخدِم بيت ثلجى كأستوديو ؟

كابرا : حسناً ، إننا لم نستخدم فى فيلم « المنطاد » بيتًا ثلجيًا بالضبط .. لقد كان لدينا مشهد من منطقة القطب الجنوبى .. وكان كل شيء يبدو حسنًا لى فى المشهد إلا أننى أغفلت شيئًا هاما ، وهو النفس الذى يبدو على الناس .. أى البرد . لقد أغفلت البرد .. لقد كانت درجة البرودة بالفعل ٩٠ درجة وكنا فى وادى سان جابرييل ، وكان كل واحد يتصبب عرقاً ، ولم تكن ثمة طريقة نستطيع بها أن نصنع أثر النفس المتكثف – اللهم سوى أننى التمست الأساتذة الفنيين فى معهد كاليفورنيا للتكنولوجيا وقلت لهم : « كيف أستطيع أن أظهر النفس ؟ » وأجابنى أحدهم بقوله : « حسنًا ، إنك إذا وضعت ثلجًا جافا فى أقفاص صغيرة جدا توضع خلف لثة الممثلين ، فإن أنفاسهم ستظهر » .

يا إلهى .. إنها لفكرة رائعة .. وأسرعت من فورى إلى طبيب أسنان وطلبت إليه أن

يصنع بعض « الطرابيش » ثم وضعها فى أفواه الممثلين .. لم يستطيعوا بالطبع النطق جيدًا .. كانوا يتمتمون ولا يتكلمون ، ولكننى كنت سأسجل الحوار فيما بعد .

ولكن أحد الممثلين وهو هوبرت بوزويرث – كان ممثلاً من الطراز القديم ، لم تعجبه فكرة النطق و« الصخور » فى فمه . لم يكن يستسيغ الحديث وأقفاص الطيور فى فمه ، فما كان منه إلا أن سحب قفص الطيور من فمه وأخرج الثلج الجاف وقال : « إنك تريد الثلج الجاف لكى تظهر أنفاسى .. حسنًا ، إننى سأفعل ذلك . ولكن بدون هذه « وبعد ذلك وضع قطع الثلج الجاف فى فمه كأنها قرص من الأقراص المسكنة .. وبدأ يقول شيئا ولكنه شعر فجأة بآلام شديدة . واضطر الأطباء أخيرًا أن يستأصلوا جزءًا من فكه السفلى وفقد اثنين من أسنانه ووقع فى ورطة .. لقد تجمد المسكين لإقدامه على هذا العمل .

كانت هذه تجربة ولكنها باءت بالفشل . وكانت المرة الثانية التى أردت فيها إظهار النفس أثناء إخراجى فيلم « الأفق المفقود » ، المشهد هو هضبة التبت – إن الجو بارد جدا كالثلج ! كيف أستطيع أن أكفل ظهور النفس – أى الزفير ؟ ليس ثمة شك فى أننى لن أعود إلى تجربتى السابقة بالثلج الجاف ! ! وقد طرأت لى فكرة وقلت « حسنًا .. إننى لابدَ من أن أخفض درجة الحرارة .. ولكن كيف سنعمل على تخفيض درجة الحرارة ؟ وأين سنقوم بالتصوير ؟ وأخيرًا قلت : ما رأيكم فى بناء بيت من الثلج ؟ » .

وهكذا ، هرعت إلى الحى الصناعى فى لوس أنجيليس ، وأخذت أتفحص بعض المنازل الثلجية ووجدت واحدًا مملوءًا بالسمك .. لم يكن البيت كبيرًا ولكنه كان يفى بالغرض ، وقد استأجرت البيت وتخلصت من السمك واستدعيت الممثلين ومثلنا حوالى ٢٠ فى المائة من فيلم « الأفق المفقود » . فى درجة برودة تتراوح بين ١٥ و ٢٥ درجة . وقد ظهر النفس الزفير وكانت معظم المشاهد فى « الأفق المفقود » فى البرد ، وقد تم تصوير المشاهد الكبيرة فى الثلج فى ذلك البيت الثلجى .

ولقد صادفنا متاعب جمة أثناء استخدام أجهزتنا لأن الكاميرات لا تعمل فى مثل درجة البرودة تلك ، وكانت الكابلات تتشقق ولمبات الأنوار تنفجر .. وصفوة القول إننا واجهنا متاعب وعقبات كثيرة ، ولكننا استطعنا التغلب عليها .

لقد استغرق التصوير منا فى ذلك البيت الثلجى ستة أسابيع ، ولكن النتائج كانت تستحق جميع الجهود التى بذلناها .

ماكافرى : نعم .. إننى أعتقد أن ذلك يعتبر مثالاً على واتعيتك . ولقد أردت فى الحقيقة أن أسألك عن عملك لحساب الحكومة الأمريكية أثناء الحرب العالمية الثانية فى الأربعينيات .. لقد كنت فى مركز أعتقد أنه يوحى بأنك من رجال « صوت أمريكا » وأن فيلم « التمهيد للحرب » فاز بجائزة أحسن فيلم تسجيلى فى عام ١٩٤٢ .

والسؤال الذى أود أن أوجهه إليك هو : هل تظن أنك كنت ترويها كما هى ؟ وبمعنى آخر هل هذا سبب من الأسباب فى أن هذا الفيلم فيلم تسجيلى جيد ؟

كابرا : حسنًا ، إننى لم أكن أعرف أى شىء عن الأفلام التسجيلية ، ولم أصنع فيلما تسجيليًّا فى حياتى ، وحينما استدعانى الجنرال مارشال وقال لى : « إن هذا هو ما أريدك أن تفعله .. إننى أريد منك أن تعد سلسلة من الأفلام تشرح فيها لأولادنا لماذا هم يرتدون الزى العسكرى » إننى صراحة قد أصبت بالدهشة والخوف .. لم يسبق لى أن أعددت فيلما تسجيليًّا ، ولم أكن أعرف شيئًا إن كل ما كان لدى إذْ ذاك مكتب وجهاز تليفون .

لقد استغرقت فى التفكير .. إننا سنروى القصة .. قصة العشرة الأعوام المنصرمة ، ماذا حدث ؟ وما الذى دفعنا ودفع هذه الأمة إلى ساحة الحرب ؟ لقد كانت ثمة قصة .. هناك الأشرار والأبطال والأحداث الجسام والحوادث الدراماتيكية الكبيرة منشوريا والصين وكل هذه الأمور .. الحبشة .. لقد جرت كل هذه الأحداث فى تلك الفترة . وهكذا ، قلت فى نفسى : « حسنًا ، إننى سأعرض ذلك كقصة .. وسأرويها

كما هى ، وأحكيها كما تشاهدها .. ولقد أعددت الفيلم باستخدام فيلم يابانى وألمانى فقط . إننا لم نعمد إلى تجديد أى شىء اللهم سوى الخرائط وعناوين الصحف الرئيسية .

وهكذا ، روينا القصة بأفواههم وشرحنا لأولادنا لماذا هم فى زيهم العسكرى ، إن عليهم أن يضعوا حدًا لزحف الدكتاتورية التى كانت ستحدق بنا .

وهكذا ، فكرت وإن كنت لم أصنع فيلمًا تسجيليًا من قبل ، ولكننى استخدمت خبرتى الدراماتيكية التى مارستها ورويت القصة دراماتيكيًا . وقد ثبت أن الدراما تصلح فى الأفلام التسجيلية كما تصلح فى أى شىء آخر .

ماكافرى : بقى سؤال عام واحد : إن الحنين إلى الوطن أو الماضى اليوم أمر هام كما تعرف فى الولايات المتحدة ، فى حين أن لدى البعض رأيًا سلبيًا فى هذه الظاهرة ، فإننى أتساءل ما إذا كانت هذه الظاهرة ترغمنا على إعادة فحص بعض قيم أعمالنا الفنية الماضية ؟ إننى لا أرى ذلك شيئًا سلبيًا .. وباختصار ، ألا تتيح لنا هذه نظرة جديدة على منتجات فرانك كابرا الرائعة فى إطار حركة الحنين إلى الماضى ؟

كابرا : حسنًا ، ينبغى ألا يقتصر الأمر على أعمال كابرا وحده ، ولكنى أعتقد أن هذه الحركة تتيح لنا فرصة لإلقاء نظرة على أعمال كثير من الناس الآخرين .. إن النظر إلى الماضى ثم الانطلاق نحو المستقبل ثم النظر إلى الماضى والانطلاق إلى المستقبل من جديد حركة مستمرة فى التاريخ على مر العصور . إن هذا ليس بجديد .. إننا نتحرك بقفزات هائلة ثم ننظر إلى الوراء قليلاً لنرى من أين جئنا . ولكننا دائمًا نكون قد قطعنا شوطًا أبعد مما كنا .

إننا لا نعود إلى الماضى كله .. ولذا ، فإننا نتحرك على دفعات .. أى أننا نخطو خطوات طويلة ثم خطوات صغيرة إلى الوراء ، ولكن مع ذلك فإننا نسير قدمًا . وإننا نعتقد أننا نمر الآن فى هذه العملية حيث نلق بنظرتنا إلى الوراء ، ولكننا لن نقطع كل

طريق الماضى لنصل إلى فرانك كابرا .. رجل الثلاثينيات .. إن الأفلام العظيمة لابد من صنعها ، وسيتم صنعها على أسس قصص عظيمة ، كما هو الحال دائماً ، وإن هذه الأفلام العارية الفاسقة والجنسية المتزامنة الآن ستصبح مملة يمجها الناس . ومن ثم فإن رواد السينما سيطالبون بقصص أفضل وشخصيات أعظم .. وهذا الاتجاه الجديد سيمكننا من سير أعماق القلب البشرى ونقلل من البحث فى الرذائل البشرية .



دكتور بيتر أ . دارت . الأستاذ بجامعة كانساس ، ويقوم بتدريس الإنتاج الإذاعى والتليفزيونى والسينمائى وتاريخ الأفلام والنظرية الفيلمية . ومن خبرته السابقة العمل كمذيع فى الراديو والتليفزيون والإنتاج السينمائى والتليفزيونى . وكتب كثيراً للصحف السينمائية والإذاعية والتليفزيونية والثقافية .

١٠ من جريفيث إلى إيزنشتاين وبالعكس

بقلم : بيتر دارت

لعل تاريخ الصور المتحركة يبلغ من العمر ٨٠ عامًا ، ويعد د. و. جريفيث وسيرجى إيزنشتاين من أهم العاملين فى صناعة السينما الذين يبلغون الألوف عددًا والذين ساهموا بنصيب وافر فى صنع ذلك التاريخ . وليس ثمة شك فى أن هناك عظماء آخرين أسهموا بنصيب كبير ولكن جريفيث الأمريكى وإيزنشتاين السوفيتى هما أهم هؤلاء لأن كليهما مبتدعان وخلاقان وهما اللذان عملا على دفع الشكل والكيان الأساسيْن للصور المتحركة قُدمًا إلى الأمام وقد اعترف لهما رجال السينما الآخرون بتأثيرهما الكبير على صناعة السينما اللاحقة ، ولقد جاء كلاهما من المسرح ، ودخلا حقل العمل السينمائى ولكنهما سرعان ما أخرجا أفلامًا كانت من بين أحسن الأفلام التى أُنتجت على الاطلاق . قد يكون صحيحًا أن تبدو أعمال جريفيث وإيزنشتاين بالية وبدائية ، ولكن الاكتشافات الأساسية التى حققها كلاهما قد ساعدت على وضع أساس صلب لتطوير العمل السينمائى وشكل الأفلام .

إن عنوان موضوعى هو « من جريفيث إلى إيزنشتاين وبالعكس تبادل سوفيتى » وعندى أن الجزء الأسهل من المهمة هو تبيان تأثير جريفيث على إيزنشتاين والعاملين فى

صناعة السينما السوفيتية الأوائل مثل ف . ى . بودوفكين وليف « كوليشوف » . وقد أسهب إيزنشتاين فى الكتابة عن دينه لجريفيث وفضله عليه وثمة مقال كتبه إيزنشتاين على سبيل المثال تحت عنوان « ديكنز وجريفيث والفيلم اليوم » يشرح فيه بدقة مساهمة جريفيث فى كيان السينما الأساسى . ومضى فى مقاله يتحدث عن أوجه التقدم التى تحققت فى أشكال الأفلام منذ عهد جريفيث ويتحدث إيزنشتاين عن النصيب الوافر الذى ساهم به السوفييت فى شكل الفيلم الذى اتخذ أبعادًا معقدة واتسع مداه بعد جريفيث .

وهكذا ، فإن سريان التأثير من جريفيث إلى إيزنشتاين يظهر جليًا واضحًا حينما نقرأ أقوال إيزنشتاين نفسه عن هذا التأثير ، ولكن ما هو مدى تأثير إيزنشتاين على شكل الفيلم الأمريكى ؟ إن هذا سؤال « أصعب بكثير . ومن ثم فإننى أعتزم أن أشرح بإيجاز مساهمة كل من جريفيث وإيزنشتاين فى تطوير الفيلم ، ثم استخلص بعض الاستنتاجات التى تجعل من التبادل أكثر وضوحًا .

ولد دافيد و . جريفيث فى عام ١٨٨٠ وكان هو رجل القرن التاسع عشر وبقى كل حياته رجل ذلك القرن . ولقد حارب أبوه من أجل الجنوب فى الحرب الأهلية الأمريكية وقد أدى تأثير عائلة جريفيث به إلى قبول القيم الاجتماعية الجنوبية والمشاعر الفكتورية . وكان جريفيث من رومانسيى القرن التاسع عشر ، وكان فى جميع أفلامه يظهر حنينه إلى الفروسية القديمة ، ، مع أنه كان يدرك ، على ما يبدو ، أن الفروسية مجد تليد .

كان جريفيث مغرمًا بشعر براوننج وتنيسون . وقد استعارت أفلامه القصيرة الأولى كثيرًا من الكلاسيكيات الرومانسية . لقد جاء جريفيث إلى حقل العمل السينمائى من المسرح ، فقد كان يحاول أن يكتب مسرحيات ، ولقيت بعض مسرحياته التى أنتجت فعلاً بعض النجاح . وكان بالإضافة إلى ذلك ممثلاً على المسرح وبدأ عمله الفيلمى

كممثل مغمور وكاتب سيناريو . كان فى البداية يشعر بالخجل من عمله السينمائى ، لأنه كان يعتبر الصور المتحركة لعبًا فجًا وسوقيًا للجماهير غير أهل ليكون عملاً فنيًا .

عندما ننظر إلى أفلام عام ١٩٠٨ ، وهو العام الذى بدأ فيه جريفيث الإخراج السينمائى ، فإننا نستطيع أن نفهم سيئاته . إن أفلام عام ١٩٠٨ كانت أفلامًا فجة وكان كل فيلم منها عادة يتألف من بكرة واحدة أو أن عرضه يستغرق عشر دقائق . وكان إنتاج أفلامه رخيصًا وبيعت برخص إلى جماهير المشاهدين .

على أنه فى الفترة من عام ١٩٠٨ إلى عام ١٩١٤ طور جريفيث فهمه للسينما ، فقد أخرج مئات من الأفلام القصيرة التى يستغرق عرض الواحد منها عشر دقائق مع تركيز القصص الكلاسيكية وتلخيصها فى موضوعات سينمائية . ولكن فى الوقت الذى كانت فيه هذه الأفلام ذات البكرة الواحدة تخرج عن شركة بيوجراف الأمريكية القديمة ، بدأ جريفيث يفهم ويحترم الوسيلة الجديدة - الفيلم - ويعمل على تطوير أساليب صناعة السينما كما لم يسبق تطويرها على الإطلاق . وربما لا يمكن اعتبار جريفيث مخترع التكنيك الفيلمى الجديد بقدر ما يمكن اعتباره بأنه الرجل الذى طور الأساليب الفنية الجديدة وصقلها وعرضها بجمال وقوة . ومما لا شك فيه أن الجمهور والنقاد على السواء أصبحوا يدركون التفوق الواضح لأفلام شركة بيوجراف التى كان يخرجها جريفيث .

ما الذى طوره عندئذ ؟

أولا : لقد أدرك جريفيث تمامًا ما الذى فهمه جزئيا - سلفه أدوين بورتر وكان ذلك هو العنصر الأساسى لبناء الفيلم هو ؛ اللقطة . وقد أدرك بورتر أن لقطة لمشهدٍ واحدٍ يمكن تحريرها وترتيبها فى إطار لقطات أخرى . ولكن جريفيث ذهب أبعد مما ذهب إليه بورتر ، لقد أدرك جريفيث أنه يستطيع تصوير كل جزء من المشهد مع أخذه « النهاية » بعين الاعتبار ، كما أدرك أنه يمكن تصوير التفاصيل كل على حدة ، ثم يجرى ترتيب هذه التفاصيل بنجاح على الشاشة ويمكن لجمهور المشاهدين أن يستنتجوا

العلاقات بين التفاصيل .

وفى عام ١٩٠٨ أوصى مؤتمر فيلمى بوجوب تصوير كل مشهد من المشاهد على حدة حتى لا يفقد المشهد أى شىء على الشاشة . لقد كانت الكاميرا توضع فى مكان يبدو منه المشهد الذى يجرى تصويره كأنه مشهد من مسرحية .. يقوم الممثلون بتمثيل أدوارهم ثم يخرجون من على المسرح حسب أدوارهم فى الوقت الذى يستمر فيه التصوير بلا انقطاع . ولم يكن يستخدم التصوير القريب ذلك لأنه كان المظنون أن مقاطعة المشهد والتوقف عن تصوير لقطة كبيرة تظهر جميع المشهد ، قد تفقد هذا المشهد بعض أجزائه بواسطة التصوير القريب . وكان الاعتقاد إذْ ذاك أن جمهور النظارة لم يكن يتحمل « القطع » وأنه كان يشعر بأن التصوير القريب عمل يتسم بالغواية والخداع والتزوير لأن مثل هذا الأسلوب من التصوير الذى يتم بتقريب الكاميرا إلى المشهد يحرمهم من مشاهدة ما ينبغى مشاهدته .

على أن جريفيث لم يعبأ بذلك ، وبدأ يعمد إلى تقريب الكاميرا فى لقطات معينة ، ثم راح يصور لقطات إضافية عن المواقع المحيطة بالمشهد الرئيسى لإعطاء صورة حقيقية من جو المشهد . وبعد ذلك بدأ يضيف لقطات من زوايا واسعة للغاية – أو لقطات طويلة كما تسمى لمشهد فيه حركة كمطاردة أو معركة . ثم بدأ يحرك الكاميرا أثناء تصوير المشهد ونجح فى تطوير أساليب تكنيكية لإظهار ما يدور بخلد الممثلين وما يتذكرونه أو ما يحلمون به . ونجح فى استخدام « قناع قزحى » ليحجب جميع الشاشة باستثناء جزء صغير منها للتركيز على ذلك المشهد وتبيان تفاصيله ودقائقه قبل أن تبدأ فى الانفراج تدريجيًا حتى تنكشف الشاشة كلها .

ولكن الأهم من ذلك كما قال لويس جاكوب ، المؤرخ الفيلمى ، هو مساهمة جريفيث فى التحرير واختيار اللقطات وترتيبها مع إلمام كبير بالإيقاع والتمبو والمشاعر . وإلى جانب ذلك استنبط جريفيث طريقة القطع (والتشطير المتوازى – أى أنه كان

أولاً يظهر مشهدًا ثم يعقبه بمشهد آخر ، تاركاً الانطباع بأن المشهدين يجريان فى وقت واحد . وقد استخدم جريفيث كثيرًا أسلوب القطاع العرضى أو القطع المتوازى – أى قطع الفيلم ثم وصله وهذا ما يسمى بالمونتاج فى تصوير عملية إنقاذ ميلودرامى لبطلة فى محنة – وكان أولاً يجرى القطع ، أى عملية الانتقال من لقطة لأخرى – بعد إظهار البطلة وهى محاصرة داخل مبنى محترق ثم ينتقل إلى إظهار البطل وهو يقود رجال الإطفاء إلى مكان البطلة التى تحاصرها النيران لإنقاذها . ثم العودة إلى المبنى المحترق . ثم إلى المنقذين .. إلخ .. وقد أكثر جريفيث من استخدام هذا الأسلوب حتى أصبح يعرف « عملية جريفيث للإنقاذ فى آخر لحظة :

يعتبر هذا الأسلوب أى القطع أو التشطير الداخلى للمشهد أهم تطور فيلمى يحققه جريفيث ، ولقد أدرك هذا الرجل الأثر العاطفى الذى يحدثه هذا الأسلوب من التصوير كما أدرك أن هذا الأسلوب هو نتاج عنصرين – أى مشهدين إننى أقول نتاجًا للتدليل على المضاعفة لا الإضافة إن كل مشهد جديد لم يكن مجرد إضافة إلى الأثر العاطفى للمشهد السابق ، فكل مشهد جديد يتجاوب مع الآثار المتجمعة ، ومن ثم فإن الكل يصبح أعظم من الأجزاء لأن الآثار العاطفية كلها تتفاعل فى صدر المشاهد . إن أثر هذا الأسلوب من التصوير هو « نتاج مشهد ضد مشهد آخر » مع مساهمة قلق المشاهد بالأثر كله .

إن أعمال جريفيث وأساليبه قد أثرت على أسلوب الإخراج السينمائى الذى انتهجه المخرجون بعده . وقد تعلم مخرجون آخرون أنهم يستطيعون أيضًا تحليل مشهد ، ويقررون ما هو الجزء الذى يجب عرضه من المشهد فى كل لحظة وهم إلى جانب ذلك كانوا يستطيعون ترتيب سلسلة اللقطات – اللقطات الطويلة والمتوسطة والقريبة واللقطات الجانبية لتصوير البيئة المحيطة بالمشهد – وكل هذه اللقطات يمكن أن تكون جزءًا من مشهد واحد . وهكذا أصبح تسلسل اللقطات وسياقها يلقى قبولاً من جانب المخرجين

والمشاهدين كأسلوب مناسب لعرض الأحداث على الشاشة .

لقد أخرج جريفيث ستة أفلام تعتبر من أعظم الأفلام التى ظهرت فى عصر السينما الصامتة ، وتعتبر أفلام .. (مولد أمة) و (الحساسية) و (البراعم المحطمة) و (يتامى العاطفة) أعظم أعماله على الإطلاق وكان لفيلم (الحساسية) أكبر الأثر على المخرجين السوفييت الأوائل .

إن فيلم (الحساسية) الذى أخرجه فى عام ١٩١٦ فيلم رائع وهو فيلم تذكارى مؤلف من أربع قصص تتحدث عن قسوة الإنسان إزاء أخيه الإنسان منذ عهد بابل القديمة إلى صلب المسيح وقتل الهوجينوت وقصة حديثة عن الظلم فى أمريكا .

لقد أصاب هذا الفيلم نجاحًا هائلاً فى روسيا عام ١٩١٩ ، أى فى أعقاب الثورة مباشرة . وقد يكون البعض قد أثارتهم أبعاد قصة بابل ولكن (القصة الحديثة) هى التى أثارت جمهور المشاهدين السوفييت إلى حد كبير ، إن الجماهير السوفيتية لم تكن قد شاهدت مثل الحياة المأساوية التى كانت تحياها الطبقة العاملة فى أمريكا . وكانت هذه القصة لابد أن تكون قد أحيت كل شعار سمعوا به عن تعاطف العمال الأجانب مع الثورة فى روسيا . إن هذا الإخلاص الذى اتسم به الفيلم هو الذى أكسبه هذه الشهرة .

ويقول جاى ليدا الذى أرخ تاريخ الفيلم الروسى باللغة الإنجليزية ، « إنه لم يحدث أن كان أى فيلم من الأفلام السوفيتية الهامة التى أنتجت فى العشر السنوات التى أعقبت عرض فيلم (الحساسية) لم يتأثر بهذا الفيلم أو أن يكون إخراجه خارج نطاق تأثير فيلم (الحساسية) .

ولد سيرجى إيزنشتاين فى ريجا عام ١٨٩٨ وتلقى تدريبه كمهندس ، وكان منذ نعومة أظفاره رسامًا موهوبًا ومصممًا مختصا بالهندسة المعمارية ، وحينما كان مجندًا فى الجيش الأحمر صمم مشهدًا مسرحيًا وعمل فى المسرحيات الدعائية المهيجة التى أنتجت لتنوير الجنود والعمال والفلاحين أثناء الثورة .

وبعد الحرب واصل إيزنشتاين ممارسة أنشطته المسرحية وعمل مع مسرح مايرهولد وحركة الثقافة البروليتارية . وبدأ بعد ذلك اهتمامه بالفيلم ثم قرر أخيرا ترك المسرح وكرس نفسه للعمل فى السينما .

لقد كان إيزنشتاين دائما أكثر استبطاناً من جريفيث . وتعتبر تحليلات إيزنشتياين لشكل الفيلم من بين أهم ما كتب عن النواحى الجمالية للسينما . ولقد كتب بودوفكين ، وهو مخرج سينمائى سوفيتى آخر كثيرًا عن الفيلم وبنى بودوفكين كتابه الذى وضعه فى أواخر العشرينيات بعنوان (التكنيك الفيلمى) على أساس فهمه لأسلوب الفيلم التكنيكى الذى كان ينتهجه جريفيث . ولو أن جريفيث نفسه سجل ما كان يعرف ويشعر به ويمارسه لكان كتابه يشبه تمامًا كتاب بودوفكين . إن بودوفكين يعترف مثل إيزنشتاين بفضل جريفيث عليه .

لقد أصبحت قصة جريفيث العصرية من (الحساسية) النموذج التعليمى لفيلم إيزنشتاين (الضربة) الذى تم تطويره فى عام ١٩٢٤ ولفيلم بودوفكين (الأم) الذى اقتبس من رواية جوركى فى عام ١٩٢٦ .

على أن بودوفكين وإيزنشتاين كانا يذهبان إلى ما وراء حدود أساليب جريفيث الفنية .. وكان إيزنشتاين بصفة خاصة يستحدث مستويات جديدة من الصور الفيلمية المعقدة تفوق أى عمل من أعمال جريفيث . وقد عبر إيزنشتاين عن تطور شكل الفيلم من جريفيث إلى السوفييت بقوله :

« إنى أود أن أستحضر ما قدمه لنا دافيد مارك جريفيث ، نحن مخرجى الأفلام السوفييت الشباب فى العشرينيات . إنى أقول ببساطة وبدون لف أو دوران إن ما قدمه جريفيث لنا كان إلهاماً .

ويعد إيزنشتاين أفلام ما قبل روسيا الثورية فيقول :

إن أهم شخصية مثيرة وراء هذه الخلفية كان جريفيث لأن

السينما بفضل أعماله قد أثبتت أنها أكثر من مجرد وسيلة للتسلية أو قتل الوقت . لقد اختمرت فى نفسه الأساليب الجديدة الرائعة للسينما الأمريكية مع إدخال عنصر القصة العاطفية والتمثيل البشرى المصحوب بالضحك والدموع وقد تم فعل ذلك كله بقدرة مدهشة . أما وإن السينما يمكن أن تكون أعظم ، وأن يكون كل ذلك هو المهمة الأساسية للسينما السوفيتية اليافعة فإن الطريق قد رسمته لنا أعمال جريفيث الخلاقة .

إن حب الاستطلاع المتصاعد عندنا فى تلك السنوات بالنسبة للبناء والأسلوب قد اكتشف بسرعة أين تكمن العوامل الفعالة القوية فى أفلام هذا الأمريكى العظيم . لقد كان هذا قبل ذلك مجالاً غير مطروق أو مألوف لنا ، وإن كان يحمل اسمًا مألوفاً لنا ليس فى حقل الفن فحسب ، وإنما فى حقل الهندسة والكهرباء ، وكان أول فن مؤثر فى أكثر النواحى المتقدمة أى فى الفن السينمائى .. إن هذا المجال وهذا المبدأ الخاص بالبناء والإنشاء هو (المونتاج) .

لقد كان هذا المونتاج الذى وضعت أسسه صناعة السينما الأمريكية ،، وإن كان استخدامه الكامل الواعى والاعتراف العالمى به قد تحقق بفضل أفلامنا « إن المونتاج سيظل ظهوره إلى الأبد مرتبطًا باسم جريفيث . إن المونتاج الذى لعب أهم دور فى أعمال جريفيث الخلاقة قد حققت له انتصارات ونجاحات مجيدة .

ويواصل إيزنشتاين الحديث عن مساهمة جريفيث فى تطوير شكل الفيلم فيقول ..

« لقد وصل جريفيث إلى المونتاج بواسطة أسلوب التمثيل المتوازى » .

ثم يوضح إيزنشتاين ذلك بسؤال .. « ما الذى نجده فى عمل جريفيث » . إننا نجد أسلوبا خاصا (أسلوب المونتاج المتوالى للمشاهد المتوازية والتسطير الداخلى فى هذه المشاهد . (السينما) . إن أسلوب المونتاج الذى أدهش إيزنشتاين وغيره من العاملين فى حقل السينما حينئذ هو غرض التفاصيل المتجاورة وكل تفاصيل مشهد من المشاهد وجمعها فى لقطة واحدة ولقطات ثابتة غير قابلة للتغيير تجمع جنبا إلى جنب بطريقة ديناميكية ومن هذا التجاوز تتحقق صورة كاملة أعظم من جملة اللقطات الفردية .

لقد أوضح جريفيث للسوفييت أن الاختيار الدقيق وترتيب اللقطات المتتالية على الشاشة يمكن أن تصنع صورًا ذات قوة كبيرة قوة عاطفية وقوة أيديولوجية وقوة فنية . على أن السوفييت لم يقنعوا باستعارة أساليب جريفيث فى التسطير الداخلى والتسطير المتوازى فقد عملوا على الارتقاء بأساليب المونتاج . وكما قال إيزنشتاين « إن دور جريفيث دور عظيم . ولكن السينما السوفيتية ليست من الأقارب الفقراء وليست مدينًا مفلسًا له » . ويقول إيزنشتاين إن جريفيث أعظم سيد للمونتاح المتوازى وهو سيد التركيبات والمونتاجية التى كان لها الفضل فى زيادة سرعة الإيقاع .

ويقول إيزنشتاين : « إن مدرسة جريفيث هى مدرسة التمبو .. ولكنه لم تكن له القوة لكى ينافس مدرسة المونتاج السوفيتية الفنية فى حقل التعبير والإيقاع » .

وإلى جانب ذلك يلخص إيزنشتاين حدود جريفيث بأن شرح « الصورة المزدوجة للعالم كله . التى نسخها جريفيث فى أفلامه . ويقول إيزنشتاين : « إن مد خطين متوازيين فى أفلام جريفيث خطا الفقراء والأغنياء والخير والشر والعدل والظلم إن هذين الخطين المتواريين غير قادرين على الحكم عن طريق التوفيق الافتراضى (يرى الكاتب أن هذا الرأى خاطئ) ، إن المونتاج السوفيتى المنطلق يستخدم الخلايا المصنعة التى تتطور عضويًا تمشياً مع جمل موحدة . ومن ثم ، قال إيزنشتاين : « إن أسلوب

مونتاجنا يتعارض مع مونتاج جريفيث » .

ويرى إيزنشتاين أن جريفيث حاول إيجاد تأثير أيديولوجى فى فيلم (الحساسية) . لقد وصف هذا الفيلم بأنه مجاز ضخم . وقال إيزنشتاين « إن جريفيث نفسه وصف الفيلم بأنه (دراما تفاضلية) . (وهذا هو شأن فيلم الحساسية ، أى أنه دراما من المقارنات لا صورة موحدة قوية معممة . ومضى إيزنشتاين فى تحليله لقصور فيلم (الحساسية) يقول إن القصص الأربع التى يتضمنها الفيلم قصص (غير قابلة للمقارنة) لأن النقص الأساسى فى الفيلم يتمثل فى (انعكاس الخطأ الموضوعى والأيديولوجى) . « إن هذا الخطأ الأيديولوجى بالنسبة لإيزنشتاين هو العيب الرئيسى فى المونتاج الأمريكى وليس عيب أفلام جريفيث وحدها . ويرى إيزنشتاين أن المخرجين الأمريكيين لن يستطيعوا استخدام أساليب المونتاج السوفيتية وتطويرها إلاّ إذا فهموا فلسفة إذا أردت . ونظرة عالمية تعترف « بوحدة الانسجام والمجموع » "Menism ensensble"

ويرى إيزنشتاين أن أقرب ما وصل إليه المخرجون الأمريكيون إلى مونتاج كامل هو التقارب المثير للشجن وهو تقارب سخيف من لقطات مجردة من القوة لأنها تفتقر إلى المبادئ الأيديولوجية الضرورية . فمثلاً إذا أراد مخرج أمريكى أن يقدم صورة مصورة للحنين والشوق فإنه قد يعمد إلى عملية قطع لقطة لعشيق ومعشوقته ويتحول إلى لقطات تبين ارتطام أمواج بالصخور على الشاطئ أو إلى ألعاب نارية تنفجر فى السماء إن مثل هذه الصورة كانت فى وقت من الأوقات أكثر شيوعًا مما هى الآن .

إن إيزنشتاين مصيب فى تقييم إمكانات وسائله المونتاجية وهو أيضًا مصيب حينما يقول إن النقاد الأمريكيين اعترفوا بأن أفلامه تعتبر تقدمًا ملحوظًا فى شكل الفيلم .

ولقد اعترف المخرجون الأمريكيون والمخرجون غير السوفييت بهذه القوى وحاولوا تجنب التشبيه السمج مثل الأمواج وهى تتحطم على الصخور لخلق جو من الحنين والشوق ، وحاولوا إدماج بعض أساليب المونتاج السوفيتية فى بعض أجزاء أفلامهم .

إن كلمة (مونتاج) كما عرفت فى إنتاج الأفلام الأمريكية تبين بوضوح وجلاء الموقف الأمريكى إزاء هذا الأسلوب . ولقد أصبح (التسلسل المونتاجى) بمثابة أجهزة انتقالية لكى تظهر بسرعة تغيرًا فى الزمن أو المكان والمساحة أو الممثل . إن هذا (التسلسل المونتاجى) قد نتج عن سوء تفسير لما يحاول إيزنشتاين على ما يبدو أن يفعله . ولكن أليس هناك مثل هذه السلسلة من اللقطات المبذولة فى أفلامه مثل « لقطة خرزة القشد » وفيلمه « القديم والجديد ؟ » يبدو إيزنشتاين كمعظم المخرجين غير قادر على المحافظة على ديناميكية مستمرة لمونتاج خالص فى فيلم كامل .

وفى أمريكا كانت كلمة (مونتاج) تعنى سلسلة من اللقطات مثل عجلات عربية تتحول إلى عجلات قطار ثم إلى عجلات سيارة ثم إلى محركات طائرة . إن مثل هذا السباق المونتاجى « يمكن تحقيقه فى سلسلة من اللقطات العادية لمشاة لكى ترمز مثلاً إلى الهجرة غرباً .. » .

ولكن هذا السياق المونتاجى ليس هو النوع الذى كان يفكر فيه إيزنشتاين . ومما يبعث على الغرابة حقا أن الأفلام الإعلامية والأفلام التجارية التى تعد للتليفزيون هى نتيجة واضحة لأساليب المونتاج السوفيتية التى تظهر أيضًا الآن فى شكل الفيلم الأمريكى . إن الإعلان يسعى إلى استثارة مشاعر الناس ورغباتهم وتشوقهم إلى السلعة أو أثر السلعة المطروحة للبيع . ولقد ساعدت أساليب الإنتاج على إحداث هذه الآثار العاطفية بمطالبة المشاهد بربط العناصر المتتالية وتحويلها إلى نسيج كامل . إن هذه المشاركة من جانب المشاهدين مقرونة بصدق التصوير للصور المعروضة على الشاشة قد جعلت بعض الأفلام التجارية التليفزيونية أفلاما فعالة . وقد قال بعض النقاد إن الفيلم التجارى التليفزيونى بشكل متقدم من أشكال الأفلام أو إن الأفلام التجارية التليفزيونية تعرض بعض أكثر النواحى إثارة وانطلاقًا فى مجال الفيلم الأمريكى .

إن النقاد التقليديين هم الذين يرون هذا الرأى .. ذلك لأنه ليس ثمة شك فى أن

السلعة موضوع الدعاية فى الأفلام التجارية التليفزيونية . مثل الصابون والجعة أو غيرهما من المنتجات – تقيد مجال التأثير .

وطالما اعترف منتجو الأفلام التسجيلية بتأثير الأفلام السوفيتية الأولى ، وقد استعاد مخرجو الأفلام التسجيلية الأمريكيون والبريطانيون فى الثلاثينيات من الأساليب الفنية التى استخلصوها من أفلام إيزنشتاين الصامتة . وقال جون جريرسون ، منتج الأفلام التسجيلية البريطانى العظيم (إن حركة الأفلام التسجيلية البريطانية قد ولدت من آخر بكرة لبوتمكين . وفى أمريكا كان أوضح تطبيق لمبادئ إيزنشتاين قد ظهر بجلاء فى الأفلام التسجيلية التى أخرجها بارلورنتز وخاصة فيلم « النهر » وفيلم « المحراث الذى حطم السهول » .

لم تكن أساليب المونتاج السوفيتية ذات تأثير كبير على الأفلام الأمريكية التى كان الغرض منها « الترويج العام » والسبب الرئيسى فى ذلك هو أن أشكال المونتاج السوفيتية معقدة جدا وأن مثل هذه الأشكال تحتاج إلى مشاهدين متقدمين . ومن ثم فإن المنتجين الأمريكيين تجاهلوا أساليب المونتاج السوفيتية واعتمدوا على الأساليب السهلة .

أما وأن وسيلة الأفلام اليوم ماضية فى طريق النضوج فإن النظم القديمة الخاصة بالتنظيم آخذة فى الزوال .

ومع ذلك ، فإنه بالرغم من أى نكران معاصر لعملية المونتاج فإن فيلم « بوتمكين » الذى أخرجه إيزنشتاين سيظل دائمًا فى أى قائمة لأحسن عشرة أفلام فى جميع العصور . يليه مباشرة فيلم (الحساسية) من إخراج جريفيث . إن عددًا قليلاً من الناس هم الذين يشكون فى أن هذيْن العملاقيْن سيظلان يؤثران على شكل الفيلم المعاصر لقد أرى جريفيث للسوفييت وللعالم الإمكانية العظيمة لوسيلة الفيلم وعمد السوفييت إلى صقل الشكل إلى حد البريق الذى يبهر الأبصار ويجعل تقليده أمراً صعباً .

السينما الأمريكية



دكتور ريتشارد د. ماككان : أستاذ الفيلم فى جامعة « إيوا » قد ألف ثلاثة كتب وكتب مقالات كثيرة عن السينما. واشترك بصفته كاتباً ومنتجاً وباحثًا فى إنتاج عدد من الأفلام. ودعى إلى إنجلترا لدراسة الإعانات الحكومية والأفلام التسجيلية هناك.

١١ الفيلم التسجيلى والحكومة

بقلم : ريتشارد د . ماككان

من الصعب تعريف الفيلم التسجيلى مثل معظم الأشياء الثمينة ، ولكن الفيلم غير الروائى أمره أسهل ، ذلك أننا نستطيع أن نقول إنه يتحدث عن شخص أو مكان أو حادث ، الذى لا يعتمد على خط قصصى ، على أن تقليد الفيلم التسجيلى قد حدا بنا إلى أن نتوقع شيئًا أكثر تخصصًا من الناحية الإعلامية المباشرة .. شيئًا فريدًا ورائعًا وحقيقيًّا مرتباً ترتيباً فنيًّا . وقد وصف جون جرير سون ، زعيم حركة الأفلام التسجيلية البريطانية فى الثلاثينيات بأنها « المعالجة الخلاقة للواقع » . لقد أصبح التسجيل يعنى فيلمًا عن ظروف الحياة الإنسانية ومشاكلها ، وهو يجمع بين العلم والفن مع التركيز على الإنسان . وهو يخاطب القلب والعقل ، ولأنه قد يعالج مشاكل بدون حل ، فإنه غالباً ما يكون موضع جدل .

والفيلم التسجيلى فى أحسن وصف له هو تعبير عن الإيمان بقدرة الإنسان على أن يفهم نفسه ويعمل على تحسين أحواله . ولقد كانت غالبية الأفلام التسجيلية الأمريكية تنطوى على نقد للنظام القائم . حتى روبرت فلاهرتى الدى لم يكن ثوريا ، أنتج فيلمًا فيه تساؤل كبير ، وهو فيلم « الأرض » . وعلى هذا النمط اتخذ الإنتاج مساره من لويس

دى روشيمونت ، منتج مسرحية « زحف الزمان » إلى جميع قائمة المنتجين التليفزيونيين إدوارد د . ماروورفرد فريندلى وبيرتون بنجامين وإيرفنج جيتلين حيث كان التفكير الكبير لا يقوم على أساس المدح الذاتى وإنما على أساس الاستجواب الذاتى ، وهذا التقليد شعاره « إننا لم نصل إلى مثلنا وأنه يجب أن تكون ثمة طريقة أفضل » .

وإذا نظر المرء إلى التاريخ الأمريكى ، فإنه سيكون من الصعب أن يجد وقتًا حينما كان بعضنا يفحص أهدافنا وينتقد تقدمنا . ونظرًا لأن الفيلم التسجيلى يعتبر منذ سنوات كثيرة نشاطاً مميزاً لمنتجى الأفلام الأمريكيين ، فإننى لا أرى غضاضة فى التفكير فى أن الفيلم التسجيلى يمثل عاطفة أمريكية خالصة للفحص الذاتى والتحسين الذاتى .

وثمة علامتان مميزتان فى صناعة الأفلام التسجيلية المبكرة ، تتمثلان فى فيلم « المحراث والمفلس والسهول » ، وفيلم « النهر » . إن الشىء المدهش حول هذين الفيلمين هو أنهما من إنتاج وكالة حكومية تحت إدارة « الصفقة الجديدة » للرئيس فرنكلين د . روزفلت » .

ولقد أثار فيلم « المحراث .. » فى عام ١٩٣٦ وفيلم النهر فى عام ١٩٣٧ ضمير الأمريكيين بلفت الأنظار إلى سوء استخدام الأرض فى الوسط الغربى . وكان هذان الفيلمان فى الواقع إشارات تحذيرية لمشكلة القيود البيئية التى تتصارع معها بالإلحاح اليوم .

إن الذى أخرج هذين الفيلمين شاب يدعى بير لورنتز .. لقد كان لورنتز ناقدًا سينمائيًا فى نيويورك وعضواً فى هيئة تحرير مجلة إخبارية ومواطنًا من المنطقة الجبلية الشرقية فى ويست فرجينيا . ولقد عرف لورنتز من تجربته التى عاشها فى بلدته مدى الخراب والدمار الذى تحدثه مياه الفيضانات من الأنهار فى الربيع . وقام برحلة إلى

الغرب لكى يرى شيئًا آخر – وهو كيف يجرى اكتساح سطح التربة تحت تأثير الرياح العاتية وتتحول إلى عواصف رملية . لقد كانت هذه العواصف الترابية فى عامى ١٩٣٥ و ١٩٣٦ بمثابة صدمة للأمة . وكنت أنا صبيًّا فى كنساس فى هذين العامين ومازلت أتذكر تلك الأيام وكيف كان الهواء يكاد يصيبنا بالاختناق ولم نكن نتبين الأشياء فى الشوارع لتعذر الرؤية . ولقد بدا واضحًا لكل شخص درس هذه المسألة أن هذا الغبار جاء من الأراضى الحدية (أى التى يساوى إنتاجها ما ينفق عليها) التى كثيرًا ما زرعت وحرثت . وحينما هبطت أسعار القمح بعد الحرب العالمية الأولى وبدا أن الأمطار لن تهطل على الإطلاق ، أفلس كثير من المزارعين أو انتقلوا إلى الساحل الغربى . وبدأت التربة السطحية فى الوسط الغربى التى تلفحها الشمس وتعبث بها الرياح فى التفتت والتحول إلى غبار .

كانت ثمة وكالة فى واشنطن تحاول معالجة هذه المشكلة وإسداء المعونة لبعض المزارعين لإغرائهم بالبقاء والبعض الآخر بالرحيل . وكانت هذه الوكالة تسمى بإدارة إعادة التوطين ، ثم سميت فيما بعد بإدارة الأمن الزراعى . كان لورنتز يعرف بعض الرجال فى هذه الوكالة واستمر فى التحدث إليهم عن إعداد فيلم ، وأخيرًا اتفقت معه هذه الوكالة على أن يكتب الموضوع ويخرج الفيلم . وتحول فيلم « المحراث الذى حطم السهول » إلى إدانة للأخطاء الأمريكية السابقة ودعوة إلى العمل لإنقاذ السهول الغربية . لقد كان التصوير مدمرًا والتعليق حادا ومثيرًا للقلق ، وأحيت الموسيقى التصويرية من إعداد فيرجيل طومسون من جديد أغانى الماضى الشعبية .. لقد كانت الموسيقى بمثابة شعر مأساوى على فيلم . ومن الصور النهائية للمزارعين المعدمين الذين أنهكهم الفقر مزارعون يقودون سياراتهم القديمة إلى معسكر حكومى استعدادًا للهجرة إلى كاليفورنيا – وهذه الصورة أعاد إخراجها بعد ثلاث سنوات الفيلم المقتبس من رواية « عناقيد الغضب » لجون شتاينبيك والذى أخرجه جون فورد .

ثم تحول بير لورنتز إلى دراما نهر المسيسبى ، حيث كان ثمة دليل ظاهر للعيان على إهمال الرجال الذين استوطنوا أرضا عذراء ولم يعدوا خططًا للمستقبل . فالغابات المقطوعة أشجارها لم تكن تستطيع أن تحمى التربة وكانت ملايين الأطنان من الطمى التى كان يحيلها النهر تضيع هباءً وكان النهر كل بضع سنوات يفيض على ضفتيه . وكان أول ما عمله لورنتز فى الفيلم الذى أخرجه عن المسيسبى أن عرض الجمال الباهر للثلج أثناء ذوبانه والجداول والبحيرات الصغيرة والأنهار الضخمة . وكان تعليقه على هذا المشهد يتسم بطريقة شعرية وكانت تصاحبه موسيقى تلائم المرئيات تمامًا . قال :

من أقاصى الغرب عند أيداهو
نزولاً من قمم المرتفعات الثلجية
ومن أقاصى الشرق عند نيويورك ،
فنزولاً من مرتفعات الليغانى ،
ونزولا من مينوسيتا على بعد ٢٥٠٠ ميل
ينساب نهر المسيسبى إلى الخليج
حاملاً كل نقطة ماء تمر فى ثلثى القارة .
حاملاً كل الجداول والغدران والأنهار الصغيرة ،
حاملاً جميع الأنهار التى تنساب مياهها فى ثلثى القارة
يجرى المسيسبى إلى خليج المكسيك

ولكن نظرًا لأن الرجال كانوا يحرثون فقط لزراعة القطن ويقطعون الأشجار ولم يكونوا يضعون خططًا للنتائج الزراعية (وأعود فأستعير من كلام الفيلم) :

عام يأتى وعام يروح والمياه تنساب
من ألف سفح من سفوح التلال
لتغسل الوادى .

ولقد فاز فيلم « النهر » بجائزة أحسن فيلم تسجيلى فى مهرجان الأفلام الذى أقيم فى مدينة البندقية فى عام ١٩٣٨ . واستخدم الفيلم فى الفصول المدرسية لتدريس منهجى التاريخ والأفلام ، ولكنه لم ينتج عنه تشكيل هيئة وادى المسيسيبى فوراً ، على غرار هيئة وادى تنيس المشهورة عالميًّا ، التى تتولى التحكم فى مياه الفيضانات وتوليد الكهرباء فى أحد فروع المسيسيبى الهامة ، ولكن كان لهذا الفيلم أثره . فعلى مر السنين أقيمت السدود والخزانات بأعداد متزايدة عبر الغرب الأوسط ، وأصبحت مياه الفيضانات نادرة جدًا حتى أننا نستطيع القول بأننا لم نعد نسمع عن الفيضانات ، ولقد ساعد ذلك مع زرع البساتين وأشجار الفاكهة ووضع نظم أفضل لحماية التربة .. على التخلص من العواصف الترابية أيضاً .

ويمثل فيلم « النهر » و « المحراث الذى حطم السهول » ، سابقتين تاريخيتين رئيستين لمعظم ما حدث فى الحكومة الأمريكية بالنسبة لإنتاج الأفلام التسجيلية . وهما إلى جانب ذلك يعتبران مثلين رائعين للتقليد الأمريكى الخاص بالنقد الذاتى . وفى الوقت نفسه يجب أن نقول إن هذين الفيلمين واْجها معارضة سياسية شديدة . لم يكن كل واحد فى الولايات المتحدة يريد أن يسمع عن وجود هذه المشاكل التى لم يتم حلها . وكان فيلم « المحراث » بصفة خاصة مزعجًا لأن بعض مرشحى الحزب الديموقراطى لعضوية الكونجرس استخدموه فى حملاتهم الانتخابية من أجل الوصول إلى الحكم فى عام ١٩٣٦ ومع أن خصومهم من الحزب الجمهورى لم يكونوا متسامحين إزاء العواصف الترابية ، إلا أنهم ادعوا أن الفيلم الذى أعدته الحكومة تحت إدارة الحزب

الديموقراطى ، قد استخدم كدعاية لدعم الوكالات الحكومية التى أنشأها روزفلت والإبقاء على الديموقراطيين فى الحكم فى الانتخابات .

إن عام ١٩٣٦ انطوى بعيدًا فى سجل التاريخ ولكن مازالت هناك فى التقليد السياسى الأمريكى مقاومة لإعداد أفلام دعائية من جانب وكالات حكومية لجماهير المشاهدين المحليين .

فمنذ عام ١٩٠٨ مثلاً ، دأبت وزارة الزراعة على إنتاج أفلام عن الممارسات الزراعية الأفضل . ويتسم بعضها بالدعاية أو الإقناع ، ولكنها مبنية على طرق علمية . وهكذا ، فإنه حينما يقول الخبراء الزراعيون إنه يجب تطهير الخراف بغسلها فى محلول خاص لقتل الجراثيم والميكروبات وأن ينبغى تطعيم الماشية ، فإنه لا يمكن أن يكون هناك مجال للشكوى من أى إنسان ضد فيلم مبنى على أساس تعليمى ثم يوزع على جميع الوكلاء فى البلاد لعرضه على المزارعين .. ولكن إعداد فيلم يخاطب الناس ، بطريق مباشر أو غير مباشر ، ويرشدهم كيف يتصرفون وكيف يكون سلوكهم أو ما ينبغى عليهم أن يأخذوا به ويعتقدون فيه أوكيف يدلون بأصواتهم فهذا هو نوع الأفلام الذى ينبغى على الوكالات الحكومية أن تتجنب إعداده . وهذه هى المجالات بالذات التى تحاول الأفلام التسجيلية الوصول إليها وتناولها . إن الفيلم التسجيلى يهتم بالطبيعة البشرية واحتياجات الإنسان ، وقد يميل إلى نوع من التغيير . ولكن يصعب فى الحكومة الإبقاء عليها فى منأى عن السياسة ، أى أن يكون إنتاج الفيلم التسجيلى الذى يجرى إعداده تحت إشرافها غير سياسى .

وبعد أن انتهى بير لورنتز من إعداد فيلم « النهر » ، عمد الرئيس روزفلت إلى إنشاء هيئة للفيلم الأمريكى وشجعه على أن يتناول موضوعات أخرى من شأنها تشجيع الشعب الأمريكى على التفكير فى احتياجاته ومصيره . وقد أعد لورنتز فيلما عن رعاية الأمومة فى منطقة شيكاغو بعنوان « الكفاح من أجل الحياة » واستدعى روبرت

فلاهرتى ، رائد الأفلام التسجيلية الذى أخرج الفيلم التسجيلى « نانوك الشمال » لإعداد دراسة عن الفقر الزراعى بعنوان « الأرض » ، واستأجر جوريس أيفنز ، مخرج الأفلام التسجيلية الهولندى لإعداد فيلم عن برنامج الحكومة الخاص بمنح القروض لكهربة الريف بعنوان « القوى والأرض » ، ولكن كانت هناك اعتراضات متزايدة فى الكونجرس على هذه الموضوعات . وحدث نتيجة لذلك أن ألغيت هيئة الفيلم الأمريكى نهائيًّا فى عام ١٩٤٠ .

على أن ثمة نتيجة غريبة لهذا الشعور السياسى قد تحققت أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها .. فقد بدأ مكتب الاستعلامات الحربى فى عام ١٩٤٢ فى إعداد أفلام تبين كيف يمكن أن يساهم الأمريكيون فى المجهود الحربى ، ولكن الكونجرس اتخذ قراراً يحظر على وكالة أفلام من هذا القبيل أن تجرى « دعاية » محلية ، وقررت وزارة الخزانة أن تستأجر « وولت ديزنى » لإعداد أفلام لتشجيع الناس على دفع الضرائب المستحقة عليهم . وواصل مكتب الاستعلامات الحربى إعداد أفلام عن الولايات المتحدة لعرضها فى أوروبا وأمريكا اللاتينية . واستأجر الجيش والأسطول مخرجين مشهورين من هوليوود مثل وليم وايلر وجون هوستون وجورج ستيفنز وفرانك كابرا لإبراز أهدافنا الحربية لرجال القوات المسلحة .. وكانت هذه الأفلام أحيانًا تعرض على الجمهور . على أن الكونجرس لم يرد لأى مكتب أفلام مركزى تكون له رسائل مباشرة وجهته للشعب الأمريكى فى أرض الوطن ، لأن ذلك يبدو شديد الشبه بأسلوب ألمانيا النازية وروسيا الستالينية .

إن الأفلام التى أنتجتها وكالة الاستعلامات الأمريكية غير مسموح عرضها حتى يومنا هذا فى الولايات المتحدة ، وقد يبدو ذلك غريبًا لأنه يعد بمثابة نوع من الرقابة ، ولكن ثمة تاريخًا وراء ذلك كما سبق أن بينت ، والتعليل هو من ميزة النظام السياسى الأمريكى .. أنه ليس هناك بأس أن تتولى وكالة الاستعلامات الأمريكية إنتاج أفلام

قوية تشيد بالنظام السياسى الأمريكى وتَشرح طريقة حياتنا للعالم . ولكننا لا نريد أن يستغل رئيس أمريكى هذه الأفلام لتأييد حملته لإعادة انتخابه .. فإذا كان لابد من إنتاج أفلام من هذا القبيل ، فليتول حزب الرئيس السياسى إنتاجها أثناء الحملة الانتخابية ، لأنه يجب ألا تعد هذه الأفلام على حساب دافع الضرائب .

إن بعض المستمعين لصوت أمريكا الآن قديكونون شاهدوا فيلمًا عنوانه « الزحف » الذى أنتجه قسم الصور المتحركة بوكالة الاستعلامات الأمريكية فى عام ١٩٦٣ ، يعتبر هذا الفيلم مثلاً آخر لاستعداد الحكومة الأمريكية للسماح بالنقد الذاتى فى الفيلم . وكان الفيلم سجلا لزحف المواطنين السود والبيض على واشنطن والاجتماع العام الذى انعقد فى قاعة لينكولن التذكارية احتجاجًا على حرمان الزنوج من بعض الحقوق . ويعتبر هذا الفيلم علامة عظيمة فى صناعة الأفلام الحكومية فى هذا البلد . وقد تعرضت وكالة الاستعلام الأمريكية بطبيعة الحال إلى نقد شديد فى ذلك الوقت لسماحها بعرض مثل هذا الفيلم فيما وراء البحار لأنه أظهرنا فى صورة سيئة ، ولكن إدوارد .. و. مارو ، رائد الأفلام الإخبارية التليفزيونية والأفلام التسجيلية الذى أصبح رئيساً لوكالة الاستعلامات الأمريكية أثناء رئاسة جون ف . كيندى ، صرح بأنه يجب أن نشعر بالفخر لعرض هذا الفيلم . إن حرية الاجتماع والتجمهر تعتبر من الحقوق العظيمة التى ضمنها الدستور الأمريكى ، وكانت تلك لحظة من اللحظات فى التاريخ التى عرف العالم كله فيها أن هذا الحق يمارس . ولا ريب أن من الأفضل ذكر الحقائق ، وقد أظهر هذا الفيلم كيف أن أمريكا مازالت فى مرحلة التكوين وأنها مازالت تتجه قُدُماً نحو أهداف حياة ديموقراطية .

وثمة أفلام أنتجتها وكالة الاستعلامات فى السنوات الأخيرة تستحق الذكر فى معرض الحديث عن الأفلام التسجيلية كشكل فنى .. كان جيمس بلو ، الشاب المسئول عن إعداد فيلم « الزحف » قد سبق أن اتجه إلى أمريكا الجنوبية لمراقبة برامج

المعونة الأمريكية فى كولومبيا . وقد أعد تقريرًا عاما موجزًا على فيلم عن ذلك البلد مع دراسة عن الخدمات الصحية التى قدمها برنامج كيندى المعروف باسم « الحلف من أجل التقدم » . ولكن أروع أفلامه التسجيلية القصيرة فيلم عنوان « المدرسة فى قرية رينكون سانتو » ، ولم تكن فى هذه القرية قبل ذلك مدرسة على الإطلاق ، وكانت الولايات المتحدة قد قدمت المال لشراء مواد البناء وتولى أهالى القرية عملية البناء .

لقد وصل جيم بلو إلى القرية متأخرًا لتصوير عملية بناء المدرسة ولكنه كان حكيمًا فى قراره بعدم إعادة تمثيل عملية البناء ، وبدلاً من ذلك ، أرانا القرية والناس والأطفال وأخيرًا اليوم الأول لافتتاح المدرسة وظهور المدرس وهو ينادى على الأطفال ويحدد لهم مقاعدهم فى الوقت الذى كان أولياء أمورهم ينظرون إليهم بفخر من النوافذ . وأخيرًا أرانا فى لقطة طويلة للمدرسة فى الوادى وصوت الأطفال يترامى إلى المسامع وهم يرددون بصوت واحد مثل الكورس أحرف الأبجدية فى أول درس لهم فى أول يوم فى حياتهم المدرسية ، أى فخر هذا الذى يشعر به الأمريكيون حينما يرون أن معونتهم الخارجية فى فترة ما بعد الحرب قد آتت ثمارها فى هذا المكان الصغير حيث كانت الأبجدية تدرس لأطفال قرية رينكون سانتو .

كم كنت أتمنى لو أن هذا الفيلم الذى يستغرق عرضه عشر دقائق عرض على الشعب الأمريكى فى الوقت الذى أعد فيه عام ١٩٦٣ ، لأنه ما كان يمكن أن يكون تقريرًا نافعًا على طريق إنفاقنا أموالنا فحسب ، وإنما كان سيذكرنا أيضاً بأن قلوبنا قد شاركت فى هذه المنح ، وكان يمكن أن يبين أن منحًا من هذا القبيل أعظم من المدافع والطائرات .

ومع أن وكالة الاستعلامات الأمريكية لا تستطيع عرض أفلامها فى هذه البلاد ، إلا أن هناك أفلامًا حكومية أخرى كثيرة يجرى إنتاجها للمشاهدين المحليين . وهناك بعض هذه الأفلام ما هو موضع جدل وهى أكثر من كونها تقارير علمية للمزارعين

أو إرشادات مساعدة عن منافع الضمان الاجتماعي . ومن ناحية أخرى أنتجت وزارة الدفاع الأمريكية التي لها ماض طويل في الإعلام العام الذي اكتسبته أثناء الحربين العالميتين ، وقد شرحت الوزارة في هذه الأفلام مهمة القوات العسكرية . ولقد أعدت ألوف الأفلام في فيتنام ، وكان بعضها بمثابة لقطات إخبارية صغيرة لنشرات الأخبار التليفزيونية وكان بعضها الآخر بمثابة نداءات للتأييد الشعبي . وقد استخدم أحد هذه الأفلام وعنوانه « لماذا فيتنام ؟ » على نطاق واسع أثناء إدارة الرئيس ليندون جونسون دفاعًا عن الالتزام الأمريكي إزاء ذلك البلد . وعرض هذا الفيلم على جماعات كثيرة بخلاف السينما بما في ذلك وحدات ضباط الاحتياط الجامعيين . ولكن جرى أخيراً سحب هذا الفيلم ووقف توزيعه .

ومن جانب آخر كان لدى « مكتب الفرص الاقتصادية » وحدة أفلام نشطة لسنين عديدة للتوعية بالحرب ضد الفقر ودعمٍ لها . وقد أنشئت أثناء إدارة جونسون « هيئة وظيفية » على غرار فرق السلام في محاولة للوصول إلى العاطلين عن العمل والمحرومين ، بواسطة برامج تعليمية وإرشادية . وكانت هناك أيضاً وحدة خاصة لإسداء النصائح القانونية للفقراء وشرح الوسائل التي يمكنهم بواسطتها الحصول على معونة حكومية إذا كانوا بحاجة إليها .

وقد اجتذب مكتب الفرص الاقتصادية عددًا كبيراً من الشباب تمامًا مثل فرق السلام ، وقد أعد المكتب ، قبل فرق السلام أيضاً ، أفلامًا ممتازة سنويا ولمدة خمس سنين ، وقد رشح أحد هذه الأفلام لجائزة الأكاديمية كأحسن فيلم تسجيلي . وكان آخر الأفلام التي رشحت للحصول على هذه الجائزة فيلم بعنوان « قبل أن يتم نقل الجبل » وكان موضوعه يشبه إلى حد كبير موضوع فيلم « النهر » .. وكان الفيلم يتناول استخراج الفحم من المناجم في غرب فرجينيا بطريقة تقوم على أساس إزالة قمة الجبل وتركها للانسياب إلى بطن الوادي حينما تهطل الأمطار . وقد أعاد الفيلم تمثيل احتجاجات

الناس الذين كانوا يعيشون فى الوادى ويظهر الفيلم كيف جرى انتقال احتجاج هؤلاء الناس إلى الهيئة التشريعية بالولاية ويعرض كيف انغمرت منازلهم وسياراتهم وحتى ماشيتهم بالطمى فى موسم الأمطار. وقد استمعت الهيئة التشريعية إلى شكاواهم ونداءاتهم وأقرت قانونًا يمنع هذه الطريقة لاستخراج الفحم.

وترى حكومة الديموقراطيين أنه لابد من أن تأتى أفكار جديدة من الناس وصقلها بواسطة الجهاز الحكومى. وهكذا، فإن الفيلم التسجيلى قد يلعب دورًا جديدًا فى الحياة الديموقراطية. ولقد أوضح مجلس الفيلم القومى الكندى الطريقة لتحقيق ذلك. وكان لدى مكتب الفرص الاقتصادية مشروع مماثل فى أمريكا لفترة وجيزة، وهذا الشىء الجديد يدعى «فيلم المجتمع». وهو يعكس النمط القديم للأفلام التسجيلية.

كان الفيلم التسجيلى القديم يستهدف وصف تجارب المجتمع وهو وصف أو تمثيل يمكن نقله إلى مجتمعات أخرى كمثل يحتذى به وإلهام: كان الفيلم على سبيل المثال يعبر عن بناء كوبرى أو مدرسة ثم يصبح هذا الفيلم طرازاً لاقتراحات لبلدان أخرى قد تكون بحاجة إلى تطوير العمل التعاونى لبناء مدارس أو كبارى، أما فيلم المجتمع فهو شىء آخر، إنه يستهدف إقامة وسيلة جديدة للاتصال وذلك بمطالبة الناس أنفسهم بأن يتولوا الكلام، ويصبح الفيلم أداة لحوار مباشر بين مجموعات داخل المجتمع، وبديلاً للتوتر الذى ينجم عن المواجهة. وهو يوحى بأن الاتصال، مثل الحكومة، يمكن أن يقوم به الناس، ومن الناس وإليهم.

إن هذا الأسلوب بسيط للغاية، فهو يعتبر نوعًا جديدًا من الاختفاء الذاتى للمصورين والمحررين والمخرجين، ويجرى تصوير الرجال والنساء الذين يمثلون وجهات النظر المختلفة أثناء إعرابهم عن آرائهم ومشاعرهم إزاء المشاكل الراهنة فى المدن والبلدان وعن حياتهم الخاصة وعملهم. ولكل واحد منهم الحق فى أن يشاهد الفيلم ويجرى التعديلات التى يرغب فيها قبل عرضه على الناس. ثم يبدأ التفاعل الفيلمى: وهو أن

العامل يرى فيلم العمدة والعمدة يرى فيلم العامل . وقد أجريت فى جزيرة فوجو فى كندا أحاديث مع تجار ومدرسين وصيادين ووزراء فرادى وجماعات . وتشرح جوليان بيجز ، رئيسة مجلس الفيلم القومى الكندى التى أشرفت على المشروع ، هذه العملية فتقول :

> إنك إذا اصطحبت الصيادين إلى مقر مجلس الوزراء ، فإنهم لن يتكلموا عن مشاكل حياتهم بنفس الطريقة التى يتكلمون عنها بين بعضهم البعض . ولكن إذا أتحت لرجال الحكومة الفرصة لمشاهدة أفلام للصيادين وهم يتحدثون فيما بينهم ، فإن الرسالة الحقيقية تتحقق ، أى أن المشاكل التى يعانى منها الصيادون تطرح أمام ممثلى الحكومة .
>
> ولو أنك أتحت للصيادين بدورهم الفرصة لمشاهدة أفلام عن رجال الحكومة وهم يبحثون المشاكل نفسها ، فإنك ستكون بذلك قد أقمت اتصالاً جديدًا مع كل مجموعة فى محيطها الخاص .

عندما يحدث هذا الاتصال الجديد ، فإنه يختلف اختلافا تاما عن مجرد مشاهدة مشكلة ثم مشاهدة حلها . إن ما يجرى هو مشاركة حقيقية تتطور إلى تعارف متزايد بين الجانبين ، ثم التعرف إلى الإطار السياسى والاجتماعى . وهو يتيح مجالاً للتفاهم ضد العنف وعدم الثقة لأنه ، وهو يتجاوز حدود حدوث ارتباك نتيجة لمواجهة حقيقية بين الجانبين ، لأن الذى يجرى الحديث والفيلم قد تدخلا بين المشتركين لتشجيع التعبير الشخصى بدون مقاطعة .

وليس ثمة شك فى أن الأفلام فى العمل الجماعى هى مجرد خطوة واحدة فى العملية الديموقراطية   وأن هذه العملية لا يمكن أن تكون طيبة إلا بقدر طيبة الناس الذين يشتركون فيها   إن بعض المتحدثين يتسمون دائمًا بالخداع ومن ثم فإنهم يكونون أكثر

انهزامية من الآخرين . وقد يكون الإسراف فى الاتصال انهزاميًا .. ذلك لأن الإفراط فى الكلام يؤدى إلى التوتر وكشف الخصوم ومعرفة حقيقتهم . إن قوة أثر أى حوار مباشر مرهونة بتوافر الأمانة والدبلوماسية واستعداد للحديث بحرية والتوقف عن الحديث فى الوقت المناسب . ثم هناك مسألة عملية صنع الأفلام ، فالفن الخاص بإخراج فيلم اجتماعى ليس كعمل فنى لتسجيل شىء على فيلم ، فهو ليس عمل عشوائى وإنما يقوم على أساس معرفة بالطبيعة البشرية والمجتمع . وينبغى على المخرج أن يعرف كيف يختار الموضوعات وأن يلم إلمامًا تاما بمعنى وقيمة كل حركة ومعنى . إن العثور على مخرجين مصورين من هذا القبيل أمر صعب .

إن مثل هذه الأفلام لا ينبغى أن تكون باهظة التكاليف ، فظهور وسائل التسجيل والتصوير بالفيديو وكذلك الأفلام السوبر مقاس ٨ ملليمترات (مع الصوت) ، تجعل ثمن المواد معقولة . وإلى جانب ذلك يمكن تدريب عمال التصوير والمحررين المحليين على أساس ميزانية يستطيع أى مجتمع صغير أن يتحملها .

أيمكن تنفيذ هذا النوع من العمل وإن كان ذلك على المستوى القومى ؟ إنه فى هذا اليوم الذى اتسع فيه نطاق العلاقات العامة والتصوير السياسى على التليفزيون ، هل يمكن إجراء حوار بمجرد إحضار الناس أمام الكاميرا ؟ ألسنا نذكر أن رئيسًا للجمهورية اختار أن يشاهد مباراة كرة قدم على شاشة التليفزيون على أن يستمع إلى احتجاج ضد الحرب ؟

إن ما نطالب به أساسًا هو ما إذا كانت الديموقراطية تستطيع استبقاء أى قسط من استقامتها وأمانتها فى هذا العصر التكنولوجى ، وليس ثمة شك فى أن الجواب لا يمكن أن يكون مقصوراً على التكنولوجيا نفسها ، وإنما على البواعث والجهود الحثيثة من جانب هؤلاء الذين يعنون بعملية الديموقراطية .

والطريقة الوحيدة التى نجحت فيها الديموقراطية هى تعبئة الاهتمام المتبادل بسعادة

الآخرين ، وهى عملية خلاقة مبدعة ، وهى تجديد لمشاعر التعاطف مع الآخرين ، ومن ثم فإنها تلقى عبئًا ثقيلاً على عاتق الفنانين فى أى عصر من العصور . إن الفيلم التسجيلى يستطيع أن يقوم بهذا النوع من العمل ، ومن ثم فإن له مكانًا طبيعيًا فى قلب الاتصالات العامة فى مجتمع ديموقراطى .

السينما الأمريكية



دكتور هيوجراى الأستاذ المتقاعد من قسم الفنون المسرحية بجامعة كاليفورنيا فى لوس أنجيليس ، وأستاذ العلوم الأدبية الآن بجامعة لويولا ، فى لوس أنجيليس ، وهو مؤرخ سينمائى .

وكان البروفيسور جراى محاضرا زائرا فى جامعات كثيرة ومندوبا فى مؤتمرات سينمائية دولية . وكتب كثيرا عن الحقل السينمائى .

١٢ الفيلم والواقع

بقلم : هيو جراى

جوردون : دكتور جراى ، إننا سنخوض فى أعماق الإطار الفلسفى الصعب للفيلم والواقع . إن كثيرا من مستمعينا قد شاهدوا فيلما أمريكيا ولنقل إنه فيلم عن الغرب الأمريكى وقال البعض : « حسنا ، إن هذه هى بالضبط طبيعة الحياة . . وهذه هى ما يبدو عليه . . وهذه هى الطريقة . . أو هذه كانت الطريقة » . .

وسيقول البعض : « حسنا ، لا . . إن هذا ليس صحيحا . . إنه ليس إلا مجرد فيلم . . إنه فيلم ليس إلا . . ولا يمكن أن يكون حقيقيا » .

لم لا نبدأ يا دكتور جراى فى بحث فكرة الحقيقة نفسها .

جراى : حسنا جدا . . إنها لفكرة طيبة جدا . . إن الواقع يمكن بحثه بطريقتين ، وهو وصف من العسير تحديده . . إننى أظن أن الواقع يعنى فى معناه العام . . الخارج هناك . . والشىء الذى لا يمت لنا بصلة . . والأشياء التى يتألف منها الإطار الخارجى . . وأعتقد أن ذلك فى حد ذاته يمثل معنى عاما ، وأكثر شمولية .

وليس ثمة عنصر آخر يفرض نفسه حينما يكون الأمر متعلقا بإعادة إنتاج أو تصوير هذا الواقع أو دراسته وهذا هو عنصر الشخص القائم بالدراسة ، ومن ثم فهو من ناحية

الشيء الواقع فى الخارج الذى تجرى دراسته إما بالعين أو العقل أو بالكاميرا ، وهو الذى نميل إلى وصفه بالواقع . . وهناك أيضا عنصر بالغ الأهمية وهو عنصر الحقيقة . هل هو حقا تكرار للإنتاج ؟ وهل تبدى تجاوبا ؟

إن التعريف القديم للحقيقة هو علاقة المساواة التطابق - بين العقل والشيء الواقع فى الخارج . وفى حالة السينما ، فالحقيقة تمثل الشيء الواقع بين الكاميرا والشيء الواقع فى الخارج . . وهكذا ، فإن هناك تطابقا كبيرا .

جوردون : حسنا ، إننى قد أسألك حقيقة من تلك التى نحن بصدد بحثها ؟ أهى حقيقتك ؟ أم حقيقتى ؟ أو حقيقة مخرج الفيلم ؟ أو حقيقة الحضور ؟ أم هى حقيقة محرر قصة الفيلم ؟ إن كل هذا يعتبر جزءا من الحقيقة ، أليس كذلك ؟

جراى : حسنا . . إن هذا صحيح من ناحية . . إن هذا يتوفر حينما يصبح الفيلم مهما وممتعا جدا لأن ثمة عنصرا آخر الذى يأتى مع الكاميرا والذى قد يسمى بالنسخ الميكانيكى ، إنه فى العملية التى تجرى لأى شيء فى الخارج والعمليات الكيماوية المختلفة التى تجرى على الفيلم وأخيرا العمليات المختلفة الأخرى التى تجرى لعرض الفيلم على الشاشة . . هناك شيء ينتج عنه دعوى أو زعم لنوع من الموضوعية عما نشاهده على الشاشة بأنه ليس فى النهاية متطابقا فى إطار الإدراك الحسى له . . وليس ثمة شك فى أنه فى إطار الإدراك الحسى له ، هناك أفكار نضيفها إليه ، وعندما تصبح المسألة بعد ذلك مسألة اختيار اللقطة أو أى شيء برغبة المخرج ، فإنه لابد من حدوث بعض التعديل . . وبعض الاختيار ، ومن ثم . . بعض الشعور الداخلى .

وهكذا ، فإنك حينما تقول « واقعى » أو « واقعك » فإن هناك العنصر الشعورى أو الإحساس الباطنى . . ولكن ليس هناك شك فى أن هناك ، كما قلت فى البداية شيئا كيماويًّا . . وإننى أظن أنه يجب علينا ألا نبالغ فى هذه النقطة لأننا ندفع أنفسنا ونلقى بأنفسنا على الأرض ، بالمبالغة فى الشعورية .

جوردون : أوه . . أوه . . حسنا ، إن هناك دائما شعور الفنان الباطنى .

جراى : نعم .

جوردون : هل واقع الفيلم واقع أكبر أو أقل ؟ إننى أشعر من جديد أننا عدنا إلى التقييم الشعورى . . هل هو واقع أكبر أو أقل من واقع رسام عصر النهضة ، مثلا أو المثال اليونانى ؟

جراى : حسنا ، إنه واقع يمكن أن تصفه بالمعنى الحرفى أو التصويرى . إن هناك واقعا ، ولكنه ليس واقعا بنفس المعنى . . وكما تعرف فالفنان ينظر إلى العالم فى الخارج ويعمل على إعادة تصويره ونسخه طبقا لرؤيته وتفسيره له وما يعنى بالنسبة إليه .

إن المدارس المختلفة منذ البداية حتى وقتنا الحاضر مع ما يصاحب ذلك الآن من واقعنا الجديد غير العادى قد فسرتها كل واحدة بطريقتها الخاصة ، لقد كان اليونانيون بالتأكيد مثاليين ، ذلك لأنهم حينما بدءوا النحت نظروا إلى الإنسان وقالوا : « إن الإنسان يمكن أن يكون رائعا وجميلا . . ولنحاول فى النحت أو فى أى شىء نصنعه أن نكون مثاليين . . ولنعرض الإنسان كما يكون » .

ثم انتقلنا بالطبع إلى العصر الذى أصبح فيه الرسم منذ اختراع الكاميرا تصويريا . والآن أصبحنا نبتعد شيئا فشيئا عن ذلك .

جوردون : حسنا . . إننى أظن أننا نستطيع أن نساوى هذا بالسينما نفسها . أيمكننا البدء من البداية ؟ ولنأخذ مثلا الأخوين لومير ، إن هذين الرائدين الفرنسيين اللذين كانا السابقين فى عرض الصورة على الشاشة . كان أول ما عرضناه لقطات تبين أناسا وهم سائرون ، وهكذا ، الآن . . أى نوع من الواقعية هذا ؟

جراى : حسنا ، إن ذلك قريب من الواقعية ، فهنا نرى أدنى حد من التعديل والتكييف .

جوردون : هل تعرف ، أننا حينما نتحدث عن ماهية وحقيقة الأفكار القديمة ،

فإن حديثنا لابد أن يتناول مسألة تقليد الفن للطبيعة . لقد توفى الأخوان لوميير فى الربع الأخير من القرن الماضى وهذا يبين لك كم هو قصير تاريخ أفلامنا وصناعة السينما هل يمكن أن تضعهما بأنهما أول من أنتج الأفلام التسجيلية ؟

جراى : لقد كانت نيتى فى الآونة الأخيرة أن أقول ذلك . . وليس ثمة شك أنه جرى جدل كبير حول الأفلام التسجيلية ، ولكننى أقول إنهما كانا أول من أخرج هذا النوع من الأفلام ، إنهما يعتبران أيضا أول من أنتج الأفلام .

ومع ذلك ، فإنهما لم يكونا فى الواقع يصنعان أفلاما . . لم يكن هناك تحرير ، وإنما كانت الكاميرا توضع مثلا فى الحديقة حيث ترى فيها الأفلام البدائية الأولى التى صورت فى التسعينيات أو الثمانينيات من القرن الماضى والتى تعرض أناسا يلعبون الورق حول مائدة أو أطفالا صغارا أو « جنانينيا » يروى الحديقة ، أو قطارا وهو يدخل المحطة ، نعم . . كانت هذه هى نوعية الأفلام التسجيلية . . إنها عملية تسجيل . . أو نسخ . . فى نظرى على الأقل .

جوردون : إننى أستطيع أن أتصور مدى قوة جاذبية هذه اللقطات الأولى وسحرها لأول جمهور من المشاهدين . . لقد نمت الأفلام التسجيلية فى إنجلترا واتخذت ما يمكن أن نصفه الشكل الفنى ؟

جراى : إن الوصف قد استخدمه رجل اسكتلندى يدعى جون جريرسون ، وهو رجل رائع . . إنه هو الذى كان أول من استخدم هذا الوصف ، وكان الشىء الذى أخرجه إلى حيز الوجود شيئا يتجاوز التصوير . .

لقد كان من علماء الاجتماع . وكان مهتما بالمجتمع وبجميع أنواع الأشياء بما فى ذلك مشاكل الصناعة وما عندك من مشاكل . لقد كان مهتما برجل الشارع ، وكان كل ما ينشده أن يعرض رجل الشارع لنفسه ، ولكنه كان يريد أن تكون لذلك أهداف معينة .

لقد كانت هذه طريقة أيديولوجية . وكان لديه هدف ، ومن ثم ، فإن كل ما فعله هو ربط قصده وهدفه لعرض الصناعة وعرض أشياء وأناسا يصنعون أشياء بأفضل نوع من التصوير .

إن ماكان يفعله فى الواقع هو ترجمة اصطلاح فرنسى «وثيقة إنسانية».. Document Humain وقد استخدمه فى عرض الفيلم روبرت فلاهرتى ، وهو أول فيلم له على ما أظن . لقد استخدم هذا الوصف لأول مرة فى هذا الفيلم ثم انتشر استعماله ولكن مازال الجدل دائرا حول هذه التسمية حتى الآن .

جوردون : والآن . . أليس لدى كل واحد من هؤلاء التسجيليين إن جاز لنا هذا التعبير هدف محدد ؟ وأعتقد حسب تفكيرى ، أن هذا الهدف هدف مثالى .

جراى : تماما . . إنك على حق . . إنهم جميعا لديهم هدف مثالى ، وكلهم عمدوا إلى عرض شىء ما وهم يستخدمون الأفلام التسجيلية مع إدخال بعض التعديلات لحاجة فى أنفسهم . فمثلا كان لدينا قبل أى شىء ذلك الشىء الذى سمى وحدة الأفلام التسجيلية مكتب البريد العام وغيرها من الوحدات التى تطورت بمساعدة جريرسون وغيره فى إنجلترا حيث بدأت بطريقة رسمية ، ثم انتشرت من إنجلترا إلى كندا ، حيث تلقاها جريرسون حينما عمد أثناء الحرب العالمية الثانية إلى السعى لدراسة تلك الناحية من الشىء الأفلام التسجيلية من حيث الدعاية وما إلى ذلك .

وقد تطور بالتأكيد هذا الشىء أثناء الحرب ، ثم انتقل التكنيك الخاص بإنتاج الأفلام التسجيلية بواسطة البرتوكافا لكانتى عمل مع جريرسون ، إلى ما نسميه بالفيلم الروائى . وإلى جانب ذلك قامت وحدات أخرى للفيلم التسجيلى وتطورت وأصبح الناس فى إنجلترا يسمونها بصناعة السينما الحرة . وقد عادوا إلى نوع التكنيك الذى كان أول من استخدمه رجل يدعى ذريجا فيرتوف فى روسيا . . حيث يجرى ترك الكاميرا

تصور على سجيتها ويعنى ذلك مثلا أن نأخذ الكاميرا إلى كوفت جاردن فى لندن ، ونتركها للتصوير .

جوردون : لقد كانت تلك الأفلام حقيقية ؟ إن ما كان يشاهده المشاهد هو فى الواقع ما كان يجرى أثناء تشغيل الكاميرا . . ولكنى ما هو مقدار التحرير فى الفيلم ؟

جراى : لقد كان هناك قدر كبير من التحرير ، ولكن لم يكن هناك تحرير فى أفلام ذريجا فيرتوف . كان ببساطة يترك الكاميرا تؤدى مهمتها ، ولكن فيرتوف ما لبث أن عدل عن أسلوبه لأنه رأى أنه لا يصلح ثم تحول إلى ما نسميه بالفيلم الروائى .

لقد كانت الأشياء أثناء انتهاج أسلوب التصوير الحقيقى يبدو كما كانت على طبيعتها ولكنهم على ما أعتقد انتهوا فى تطويرهم لهذا الأسلوب إلى ما يمكن وصفه بنوع من التسجيل . وليس ثمة شك فى أنك تجد ما تأخذ ، ثم تجمعه معا ، وهو كأى شىء آخر ، لابد أن يكون العقل منشغلا بالعالم الخارجى بواسطة جهاز ، وأخيرا يأخذ شكلا معينا . وبمعنى آخر ، إن هذه السينما الحرة ليست بمثابة قطاع طويل شاذ ، وإنما لها شكل وتعطى صورة .

جوردون : حسنا ، إننى أعتقد حسب نظرتنا إليها الآن ، أنها كانت أكثر من مجرد تسجيل صورى على الفيلم ، وإننى أقارن هذا الآن بروبرت فلاهرتى . وعلى فكرة ، ألم يدخل فلاهرتى قسطا كبيرا من الدراما على الأفلام التسجيلية ؟

جراى : نعم ، لقد فعل ذلك . . لقد حقق شيئا من الدراما لا لسبب إلا لأنه كانت له عين على العالم . وأعتقد من ناحية أنه كانت له عين شاعر ورأى قوى الأشياء وهى تعمل بطريقة مؤثرة . ويسمى الناس طريقته بأنها طريقة رومانسية .
وكان راسكين قد أعطاها وصفا غير لائق لأنه كمن يعطى حياة الجبال ليست لها حياة ، ولكن هذه هى عين الشاعر ، وهذا كل ما قدمه فلاهرتى ، وهو عين الشاعر .

جوردون : لقد كنت على وشك القول بأن هذه لم تكن عين شاعر فحسب ، وإنما وظيفة شاعر أيضا .

جراى : نعم .

جوردون : إننا ، سنقضى بعض الوقت الآن فى برنامج لاحق عن فلاهرتى ونتحدث بإسهاب على أننا ربما نستطيع أن نختلس بضع دقائق لمشاهدة أول أفلامه التسجيلية وهو فيلم « نانوك الشمال » ، وقد صور هذا الفيلم فى عام ١٩٢٢ أليس كذلك ؟

جراى : نعم ، إن لهذا الفيلم قصة طويلة . . لقد أنتج الفيلم مرتين كما تعرف . كان قد أخذ كاميرا معه إلى هناك قبل ذلك بخمس أو ست سنوات ، أو أكثر ، إننى لست متأكدا من التاريخ الحقيقى ، ولكنه أقدم على إخراج الفيلم ، وحينما عاد به ، سقط منه عقب لفافة (سيجارة) على الفيلم واحترق تماما ، واضطر إلى أن يعيد الكرة من جديد فعاد إلى الشمال وأخرج الفيلم ثم قفل راجعا وكان ذلك حوالى عام ١٩٢١ أو ١٩٢٢ .

جوردون : وقد أسأل هنا . . هل كان فيلم فلاهرتى الثانى أفضل فى رأيه من الفيلم الأول ؟

جراى : . . .أوه . . بالتأكيد . . لقد كان الرجل فنانا ، وحينما يفعل الفنانون شيئا فإنهم حريصون على ألا يتلف هذا العمل ، ولكنه شرح كيف أنه شعر بالسعادة حينما احترق فيلمه الأول ، لأنه كان فيلما سيئا ، فى حين أنه كان يشعر أن باستطاعته إخراج فيلم يفخر به .

جوردون : أظن أن هذا يمكن أن يكون درسا موضوعيًّا لكثير من الكتاب والعاملين فى صناعة السينما اليوم .

جراى : هذا صحيح .

جوردون : ما هو الأثر الذى تركه فيلم « نانوك الشمال » على صناعة السينما ومنتجى الأفلام الآخرين ؟

جراى : حسناً ، إنه لم يستلفت أنظار ما يمكن أن تسميهم صانعى أفلام الأستوديوهات .. أى هؤلاء الناس الذين ينتجون الأفلام أساساً من أجل ذلك الشيء الغريب الغامض ، وهو الترويح .. الذى لم أتأكد من معناه على الإطلاق .

إن التأثير على الأستوديوهات كان قليلاً جدًّا ، ولكن تأثيره بين الناس الذين رأوا قدرة عميقة فى الفيلم كان عظيمًا جدًّا . لقد أصبحت له شعبية كبيرة فى كل مكان .. فى فرنسا وفى ألمانيا وإنجلترا وعند فئة معينة من منتجى الأفلام .

وقد أصبح بالتالى ذا تأثير هائل على الناس مثل جان روش وغيره من الذين يعتقدون بالسينما الواقعية التى يمكن وصفها بالسينما المباشرة .

إنه تأثير هائل ولا شك .. تأثير فى ذلك المعنى ! ولكن ربما ليس لنفس السبب .. إننا ستتحدث عن ذلك فيما بعد وسأوضح لماذا أرى أن وصفه بمخرج أفلام تسجيلية ليس صواباً .

جوردون : حسنًا ، إننا ستتناول هذا الموضوع فى البرنامج الآخر .

جراى : نعم .

جوردون : ولكنك يا دكتور جراى تجرى مقارنة بين الفيلم التسجيلى والسينما الواقعية ؟

جراى : لا .. لم أفعل ذلك .. إن كلمة « تسجيلى » تستخدم الآن لسوء الحظ كمظلة عامة لأى شيء ليس روائيًّا » لأننى أؤمن بأن الفيلم هو الفيلم وأن من المضحك تسميته بأى اسم آخر . إن السينما الواقعية فى نظر هؤلاء الذين يستخدمون كلمة « تسجيل » يمكن اعتبارهم بأنهم على الجانب المقابل للفيلم غير الروائى .

جوردون : حسناً ، لقد أخرج فلاهرتى بضعة أفلام وأعتقد أنها أفلام مؤثرة . هل

يمكن أن تحدثنا عن تأثير هذه الأفلام على مخرجى الأفلام الآخرين ؟ وليس بالضرورة هؤلاء المنتجين للأفلام التسجيلية أو العاملين فى صناعة السينما الواقعية ؟

جراى : إننى أستطيع القول بأنه لو لم يكن فلاهرتى مؤثراً فإنه على الأقل فتح إلى حد ما أعين كثير من الناس على نواح بعينها . وأقول على سبيل المثال إن رجلاً مثل روسيلليني اهتم بأفلامه وكان الكل ينظر إليه بعين الاحترام .

وهذا ينطبق على الروس أيضاً . فمثلاً قد تأثر بها دوفنجو بصفة خاصة ، وهو الذى تعرف عنه أنه يسمى بشاعر السينما السوفييتية . ولقد أخرج أفلاماً منها فيلم « الأرض » الذى يشبه إلى حد كبير أفلام فلاهرتى .

جوردون : لقد انتقلت إلى مجال آخر عندما ذكرت روسيلليني ورينوار وتناولت أفلام الحاضر حتى عهد بيرجمان . ونحن لدينا نمط من الواقعية مختلف كل الاختلاف وهى واقعية الفيلم الروائى .

والآن نأتى من جديد إلى السؤال الذى وجهته إليك فى البداية . إننا حينما نشاهد شيئاً على الشاشة .. ولنقل فيلمًا روائيًا – نشعر أن المخرجين ينتقلون إلى أماكن التصوير .

جراى : تصوير المواقع ؟

جوردون : إن المواقع التى يصورون فيها هى الأماكن الفعلية ، فإذا كان الفيلم يتضمن مشهدًا فى مكانٍ ما فى أفريقيا ، فإن الشركة السينمائية تنتقل إلى هناك ، وإذا كانوا يصورون فى الشمال فإنهم ينتقلون إلى الشمال .

إنهم بذلك فى الوقت نفسه يروون قصة روائية ، ذلك لأنه لابد أن تكون ثمة أنماط عديدة من الواقع هنا .

جراى : حسناً ، حسناً إن رأيى فى ذلك كما يلى : ليس ثمة شك أن كلمة « واقع » ينبغى أن تعدل وأن هناك شيئًا يمكن أن نسميه « بالواقع الفيلمى » وبمعنى آخر ، وضع الكاميرا أمام الحياة . إننى أظن أن هناك أناسًا لا يدركون هذا ، فهناك شىء

أعتقد بأنه واقع درامى ، ولما كان هذا الشيء يقترب شيئًا فشيئًا بطريقةٍ ما إلى روح الإنسان وقلبه ، وإن كان هناك مسرح وما يجرى ليس سوى عمل صناعى ، فإنك تقترب أكثر فأكثر من حقائق الحياة .

وأقول بنفس القياس إننا نريك أنفسنا كثيرًا بالإصرار على الموضوع وعلى العمليات الميكانيكية التى تدخل فى السينما وفى الكاميرا ، وهى العمليات التى تنتج هذه الأشياء ، ومن ثم فإننى أظن أننا لابد أن نرى تطابقًا فى جميع الأفلام ومع المسرحيات بمعنى أنها تمثل محاولة للوصول إلى الحقيقة .

وبمعنى آخر إن الحقيقة لكى تقترب من رؤيتك لها ، فإن ذلك لن يتأتى لك إلا بما تستخدمه من أجهزة مساعدة سواء كان ذلك يتمثل فى مساعدة المسرح أم مساعدة الكاميرا ، على أننا يجب ألا ندع هذا الشيء يسقط على الأرض . وأظن أن « كانت » كان ممتازاً فى هذا الموضوع الذى يعتبر من أعماله الجمالية . فهو يتحدث عن بعض الأنماط والأحكام وهناك بين الفلاسفة منذ البداية شيء يسمى « الحجة من الموافقة المشتركة » وبمعنى آخر ، هناك قاسم مشترك ، فهناك أشياء نتفق عليها ، وهكذا ، فإنى أقول إننا فى داخل هذا الإطار نستطيع استخدام كلمات مثل الحقيقة والواقع ، كما أننا نستطيع أن نستخدمها بالكاميرا .

وأظن أننا نبالغ فيما يمكن أن تسميه بالواقع التصويرى كشيء مختلف عما أسميه بالواقع السينمائى ، وإننى أعنى بالسينما العملية فى جملتها – أى الناس العاملين فيها والعمليات التى يستخدمونها .

جوردون : إننى أوافقك .. إننا لو لم يكن لدينا ذلك القاسم المشترك ، ولو أننا لم يكن عندنا تلك الحاسة أو الادراك – وإننى أستخدم ضمير الجمع المتكلم « نحن » كمشاهدين – فإن صانع الفيلم قد يعرض عمله فى غرفة مظلمة دون أن يأتى أحد لمشاهدته . إنه يحاول الوصول إلى الناس ، كما أنه يحاول نقل شيء للناس .

ولننظر إلى الطريقة التى انتهجها بعض مخرجى الأمس الذين فعلوا ذلك ، ونتنقل بهم إلى الحاضر.. وهنا نتساءل : هل كانت تلك الطريقة هى بمثابة تمثيل درامى على فيلم كما نراه فى مسرحية ؟

جراى : حسنًا .. إن هناك ميلاً لفعل ذلك ، ولكن سرعان ما جرى تعديلها بفضل العملية . وعلينا أن ننظر إلى الشىء تاريخيًا وننظر إليه فى بلاد مختلفة .

كانت هناك فى المراحل الأولى مثلاً مدرسة فى إنجلترا تسمى مدرسة برايتون حوالى عام ١٩٠٢ أو ١٩٠٣ . وقدمت هذه المدرسة شيئاً يسمى التصوير القريب . وهذا التصوير كما ترى هو حقيقة منحرفة ، بمعنى أنك تراها أكبر بكثير من الصورة الحية الحقيقية .

وبمعنى آخر ، أنك إذا عمدت إلى البقاء مع الواقع الحقيقى ، فإنك لا تستطيع أن تنحاز عنه ، لأنك لا يمكن أن يكون لديك فجأة شىء كبير ثم شىء صغير . هل تدرك ماذا أعنى ؟

وهكذا ، فإن هناك انحرافات ، وكانت ثمة محاولة للهروب من هذا الشىء بواسطة التحرير . وفى النهاية تحريك الكاميرا .

كانت هناك ورطة فى فرنسا . إن ما حدث فى الحقيقة هو أنه بعد أصدقائنا إخوان لوميير ، بدأت تقوم شركات للأفلام الإخبارية ، وبدأ العاملون فى صناعة السينما فى العالم ينتجون أفلامًا تسجيلية قصيرة وانضم إلى الركب رجل يدعى ميلييه . وقد دخل ميلييه حقل العمل السينمائى لأنه كان مبهوراً به . وكان أصلا يعمل حاوياً .

جوردون : أرجو أن تحدثنى عن « رحلته إلى القمر » .. لأننى دائمًا معجب بها .

جراى : إن هناك مثلاً جيدًا لمحاولة الوصول إلى الحقيقة وغالبًا ما يكون ذلك بالكاريكاتير ، وهذه طريقة أخرى للوصول إلى الحقيقة بمعنى معكوس ، ولكنها طريقة قوية للغاية للوصول إليها .. وكان يهزأ بالعلماء ويصورهم بأشكال كاريكاتيرية .

ولكن على أية حال ، دخل ميلييه هذا الميدان ورأى إمكانات هذا العمل . وقال « حسنًا ، إن هذا عمل رائع .. وإننى أستطيع أن أعمل بسهولة كبيرة بالكاميرا وفى غرفة التحرير وعلى الشاشة .. وهذا عمل يقتضى جهدًا ضخمًا على المسرح » .

وكان ميلييه هو الذى بدأ الجانب المسرحى من العمل السينمائى .. وقال عن ذلك : « لقد كنت أول من حمل الكاميرا إلى الداخل والأستوديوهات ، وكنت أول من خلق الدراما والمسرح المسرحى » . ولكن مع ذلك لم يكن الفرنسيون فى الوقت نفسه يعرفون ماذا يفعلون .

جوردون : أى عقد هذا ؟

جراى : كان هذا هو العقد الأول ، أى من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩١٠ ، وعلى أية حال كانت هى الفترة التى بدأت فى أول القرن حتى بداية الحرب العالمية الأولى ولكن مما لا شك فيه كانت تلك الفترة فى أوائل ذلك العقد .

وتغيرت الأحوال فى فرنسا وأصبحوا يعملون شيئًا آخر .. وكانوا يقولون : « حسناً ، علينا أن نجعل من هذا الشيء الصغير المضحك .. هذا الشيء الغريب ، عملاً محترمًا » . وما هو الشيء الأكثر احترامًا لذى يشبهه هذا العمل ؟ إنه المسرح ، لأن فرنسا تعتبر الوطن الكبير للمسرح منذ سنوات طويلة .

وهكذا ، ربط الفرنسيون السينما بالعمل المسرحى ، وكل ما فعلوه هو أنهم أحضروا كاميرا وثبتوها أمام المسرح ، وبذلك كانوا يعدون الأفلام . هده ناحية أخرى من استخدامها ، وهكذا ، فإن ما تشاهده هو مسرحية معادة .

لقد ظهرت سارة بيرنهارت فى بعض تلك الأشياء . ونظراً لأنها وغيرها لم يعرفوا التكنيك ، فإن هذه الممثلة المشهورة كانت تبدو مثل خنزير مريع وكأنها تمضغ المشهد مضغًا .

لم تكن أمريكا حينذاك مستسلمة للتفكير الجمالى والتكهن الفلسفى ، على الأقل فى

الدوائر السينمائية ، فقد كان الأمريكيون يمرون بفترة تجريبية ، وكانوا يريدون استخدام قصص ، ونجحوا أخيرًا فى ذلك وخاصة فى القصص الدرامية .

على أنهم مضوا فى طريقهم التجريبي محاولين استخلاص أقصى حد من هذه القصص . وكان بروتر (أدوين .س .) أول من يروى قصة فى فيلم « يوم فى حياة رجل مطافئ » والفيلم المشهور ..

جوردون : فيلم « سرقة القطار الكبرى » .

جراى : نعم .. « سرقة القطار الكبرى » .. وهكذا حتى ظهر جريفيث الذى بدأ فى تحريك الكاميرا .. ولكن لم يكن تحريك الكاميرا يجرى جانبيًّا ، وإنما فى الداخل . ولكنه سرعان ، وبدافع من الرغبة ، ما نجح فى تحريك الكاميرا بالتجربة والتحكم فيها ، حتى يتيح للمشاهدين رؤية المشهد على طبيعته .

جوردون : نعم .. ولكن هذا هو الواقعية حقًّا . كانت أفلام ميليه أفلامًا مسرحية ، ومازلت أذكر فيلمه المسرحى « رحلة إلى القمر » ، وكذلك كان فيلمه « ميناء رجل المطافئ » يصور سيارة لورى خارجة من محطتها مع رجال المطافئ .. ولكن فيلم « سرقة القطار الكبرى » بدأ يروى فيه قصة .

جراى : حسنًا ، لقد كانت قصة . إن فيلم « يوم فى حياة رجل مطافئ » يعتبر أول فيلم روائى أمريكى .

وفى فيلم « سرقة القطار الكبرى » مثلاً هناك واقعية بمعنى أنها حادث يمكن أن يكون قد وقع . لقد وقع الحادث فى نيو جيرسى وليس فى المكان المفروض أن يقع فيه بين رعاة البقر . وكما تعرف ، فإن زعيم العصابة لم يكن يعرف كيف يركب الحصان .. وحدث أنه حينما حاول أن يمتطى صهوة جواده ، ركبه بوضع عكسى .

لم يكن الفيلم واقعيًّا من هذه الناحية ، ومع ذلك كان يروى قصة ، وكان حركة .. وكان ثمرة اختراع .. وحيث إنه كان قد تم تصويره فى موقع ما ، فإن هناك فيه نوعاً من

الواقعية إلى جانب اتسامه بالروائية . وهكذا ، فإن هناك فى الفيلم عنصرًا روائيًّا وإن كانت هناك واقعية ما فى الأسلوب .

جوردون : ولنقفز قفزة كبيرة إلى طريقة مختلفة تماماً فى النظر إلى الأشياء ، لِمَ لا نتناول إنتاج الألمان ، ومن ذلك على سبيل المثال فيلم « خزانة الدكتور كاليجارى » ؟ إن هذا الفيلم خالى من الواقعية ولكن هناك شيئًا فيما وراء ذلك .. إن ثمة منظورًا مختلفًا لإنسانٍ ما وطريقة مختلفة فى النظر إلى الأشياء .

جراى : حسناً ، إننى أقول أنى قد اخترت فيلم « خزانة الدكتور كاليجارى » وهو الفيلم الذى يحظى بتأييد كل من يدافع عن الواقعية . وهذا الفيلم ينتمى إلى المدرسة التعبيرية . لقد كان هذا النوع مزدهرًا فى المسرح ومزدهرًا فى الرسم فى ألمانيا فى نفس الوقت ، إننى أظن أنك تتذكر وصف إيزنشتاين لهذا الفيلم الذى وصفه بأنه يمثل استشهادًا للسينما ..

ومن ناحية أخرى ، فإن أندريه بازان ، الذى كان يخالف إيزنشتاين الرأى حول المونتاج والواقعية ، فإنه يصفه بأنه هرطقة للمذهب التعبيرى .

جوردون : حسناً ، ولكن لعله يعتبر واقعية داخلية أو محلية أو عكس ذلك .. إنه الوجه الآخر من العملة ، على أنك تجد معبرًا آخر للواقعية عند مشاهدة فيلم « خزانة الدكتور كاليجارى » . ومن ناحية أخرى ، فإننى لا أستطيع أن أفكر فى أى شىء أكثر تعبيرية من مشهد فى فيلم بوتمكين من إخراج إيزنشتاين حيث تظهر المرأة فيه بنظارات بصرية مشققة الزجاج ، وعربة الطفل ، والمشهد المشهور الذى تظهر فيه عربة الطفل وهى تتدحرج على السلم . وهذا مشهد سيريالى لم أشهد شيئًا مثله من قبل .

جراى : حسناً ، إننى لأعجب من ذلك ، وإننى شخصيا قد لا أصفه بالسريالية .. ولكنه يعتبر ..

جوردون : تعبيريًّا .

جراى : نعم .. إنه تعبيرى ، والشىء المهم هو أن الفيلم بالنسبة لفنان واقعى مثل أندريه بازان ، الناقد السينمائى الفرنسى المشهور يجعل كل امرئ يؤمن بوجهة نظره يقول إن إيزنشتاين يتخذ موقفه بين التعبيرية والواقعية المطلقة .

جوردون : ولكنه ما كان يمكن أن يعطيه هذا الوصف .

جراى : من ؟

جوردون : إيزنشتاين .

جراى : أوه .. لا .. إنه ما كان يمكن أن يصفه بهذا الوصف لأنه ينتمى إلى مدرسة مهتمة بجعل وجهة نظر أكثر ما تكون فعالية ، أى حيث يكون الفن أيديولوجيا وحيث لا يعتبر شيئاً فى حد ذاته ولذاته ولأجله أو لأغراض أخرى من النوع الإنسانى . وحيث يعتبر الفن سلاحًا فى الصراع الطبقى ، فإنه يكون فى هذه الحالة يناقش قضية . والآن ، يمكنك أن تقول بطريق غير مباشر إن كل شىء يناقش قضية ، ولكن حيثما يكون الأمر كذلك ، فإنه يميل إلى استخدام الوسائل .

وكما يقول إيزنشتاين : إن ما كان يفعله هو اتباع مذهب هيجل وأن أسلوبه فى المونتاج ومونتاج المتناقضات ومونتاج المعارضة ومونتاج الاستبدال .. كل ذلك يسير على النهج الهيجلى .. وهى الطريقة المنطقية فى المنافسة والبحث . ولم يكن يهتم بالشىء فى حد ذاته كثيراً . لقد كان نابغة ومن نوابغ السينمائيين .

ويرى بازان الذى يعتقد بأنك يجب أن تكون مخلصًا بكل الطرق للواقع أن إيزنشتاين ليس مخلصًا للواقع ، أما أنا وإن كنت أشعر بإعجاب شديد لذلك النابغة الألمعى .. إيزنشتاين .. إلا أننى أقول إن أفلامه تحتوى على قدر من التعبيرية .

جوردون : وإن الأساليب التكنيكية قد استخدمت منذ ذلك الحين بتأثير كبير للغاية .

جراى : نعم .. هذه حقيقة .

جوردون : إننى لا يسعنى إلا أن أقول إن أندريه بازان ربما تراجع قليلاً فى الوقت المناسب ، تحدوه رغبة فى العمل للشاشة الكبيرة ، والتخلص من المونتاج أو المؤثرات وهذه بالطبع وجهة نظر موضوعية ، وقد أكون مخطئًا كل الخطأ ، لأنه قد يكون أنقاهم جميعًا .

جراى : حسنًا ، إنه لم يتراجع عن المونتاج بالمعنى الصحيح ، فهناك مقال فى أحد مجلداته بعنوان « ما هى السينما ؟ » وثمة مقال آخر عن مسألة المونتاج برمتها .

إن كل ما يعترض عليه هو ما يعتبره بديلاً للواقع ، ولكنه ليس ضد المونتاج بمعناه الحقيقى .

وفى مجال الواقعية الجديدة التى يحللها تحليلاً رائعًا ، يبين فى سلسلة مقالاته كيف أن الأفلام لا تعرض كل شىء .

وحينما يتناول الواقعية الجديدة بالبحث ، يقول إنه ليس ثمة شىء اسمه الواقعية الجديدة ، وإنما هناك مخرجون واقعيون جدد .. إن ما يقوله مهم وهو تأثير الواقعية على المخرج .

إنك تنتقل بالطبع من شىء لآخر ، والمسألة هى أننا نمر خلال عقل المخرج وهو عقل المخرج الذى يتولى قيامنا والحكم علينا ، وبمعنى آخر ، هناك مونتاج ، وهناك إلغاء ، إنك تنتقل من لقطة لأخرى تاركاً بعض الأشياء ، وهذه ناحية واحدة من نواحى المونتاج .

ولكنها لا تنفى بذلك المعنى استمرارية الواقع   الواقع الذى لا ينبغى احتكاره والعبث به .. الواقع بعالميته كما يقول .. فهو القياس .. ليس ذلك لأنها ليست مبهمة ، وليس ذلك لأننا لا نتفق دوماً أو أننا نتأكد دائمًا مما نرى .. لا .. ليس شيئاً من ذلك .. إنه ليس موقفاً موحشاً مملاً ، ولكن له متاعبه وهو لا يستبعد المونتاج .

جوردون : حسناً ، لنتحدث الآن عن واقعى جديد بعينه الذى ظهر فى إيطاليا بعد

الحرب العالمية الثانية .. إننى أعتقد بأننى أصبحت ألم إلماما تامًّا لأول وهلة بالواقعية حينما شاهدت فيلم « لص الدراجة » .

إن هذا الفيلم يعتبر بالنسبة لى علامة مميزة ولابد لى أن أعترف بأننى لم أعمد إلى تحليل أسباب ذلك . ما الذى أرانى فيلم « لص الدراجة » ، ما لم أشهده من قبل ؟

جراى : أظن أن الفيلم أراك كائنات بشرية فى موقف حقيقى جدًّا .. موقف تضاعف فى تلك الأيام فى إيطاليا ما بعد الحرب العالمية الثانية . كان كله مفعمًا بالرؤية العميقة التى تسبر أغوار أرواح البشر ، وكان إلى جانب ذلك حافلاً بحب رائع للإنسانية .

لم يكن فى الفيلم شىء اصطناعى ، كان يتسم بالأمانة والصفاء وروعة الأداء مع أنه لم يكن أحد من المشتركين فيه من الممثلين المحترفين ، ولكن قدرة زافاتينى لكتابة نص من ذلك القبيل . وقدرة دى سيكا على الإخراج وتضافر هذين العملاقين كافية لتحقيق نجاح أى عمل لأنهما وحدهما يؤلفان فريقًا كاملا .

إنهما قدَّما لك أخاهما الإنسان وأظن أن هذا هو الذى أثر فيك بأروع طريقة .

جوردون : وإذا أردنا أن نسترسل فى الحديث عن ذلك ، فما هو الأثر الذى تركه الواقعيون الجدد على الموجة الجديدة للسينما الفرنسية ؟

جراى : لم يكن هذا الأثر كبيرًا .. ولكنهم فعلوا بعض الأشياء ، ولكن ليس كثيرًا ، إن ما كانت تفعله الموجة الجديدة هو أنها كانت تسير أو تتحرك إلى حد ما نحو الواقع .. واقع الأشياء اليومية .. كان أول شىء فعلته هو الخروج من الأستوديوهات ، وكانت تسعى للابتعاد ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً من قيود الأستوديو والأشياء التجارية .

كانت هذه الموجة مؤلفة من طائفة مس الشباب الذين كانوا يتخذون ما يمكن وصفه بوجهة النظر الوجودية أى النظر إلى الأشياء كما هى وإلى العالم كما هو وإلى الإنسان فى

المجتمع متميزاً عن الإنسان فى القصة أو الإنسان فى الخيال .

لقد كان نوعًا من طريقة جديدة ، وأظن أنها تحققت بفضل شخص مثل روسيللينى ، بحاسته الرائعة عن الكاميرات المضيئة اللامعة .

وحينما تتناول جودارد (جان لوك) بالبحث ، فإنك تكون بذلك قد انحرفت عن ذلك النهج انحرافًا تامًّا .

جوردون : نعم ، ولكنها مع جودارد مازالت تجربة مألوفة للغاية ، إنك سرعان ، حينما تشاهد فيلما على الشاشة ما تدرك أنه من إخراج جودارد ، وليس فيلمًا لغيره .

جراى : حسنًا ، إنها تجربة مألوفة محببة إلى القلب ولكن العنصر الذى يستخدمه جودارد تحس منه أنه من حواريى تمثيليات بريشت ، وأنه ضد ما يصفه بِوَهْمِ السينما ، ولقد كان هناك اهتمام كبير بالوهم على مدى عصور التطور الفنى .

لا أخالك ألا تعرف أن المسارح اليونانية القديمة التى قد تتميز بكوميديات أرسطو فان وخاصة فى جماهير الكورس التى كانت تشترك فى هذه التمثيليات ، كان أفراد الكورس يتحركون قدمًا بنفس الطريقة التى يتحرك بها الممثلون فى تمثيليات بريشت أو فى أفلام جودارد ، ثم تراهم يتقدمون ويعمدون إلى التكلم مع المشاهدين ، وبذلك يقضون على الوهم ..

وبمعنى آخر ، إن أرسطو فان كان يستهدف إجراء تحليل غير عادى ، وكان يدافع عن السلام ، وهكذا كان جودارد .

جوردون : هل هذا يعنى تحطيم الوهم أو أنه محاولة جعل جمهور المشاهدين يندمج مع التجربة .

جراى : إن وجودهم على هذا النحو يعنى كسر الوهم .. إن وجودك هناك يعنى كسر وهمٍ ما كان يسمى بالجدار الرابع للمسرح .. إنه النوع القديم للأفكار الأصلية

عن الكاميرا لأن الكاميرا لابد أن تكون صادقة لأنها لا يمكن أن تكذب .

إنها تجتذب المشاهدين وتخاطب عقولهم وقلوبهم وتناقش أيديولوجيًّا لا دراميًّا .. إنها مخرج ، إن فى وسعك أن تصفها بالدرامية إذا أحببت ، ولكن الذى يفعلونه فى الواقع ليس تمكينك من السيطرة التامة على عواطفك ، وإنما تحملك على تشغيل عقلك ، وهذا هو ما فعله بريشت .

جوردون : إننى يا دكتور جراى شعرت أثناء هذه المناقشة بأننى مثل كلب صغير يطارد ذيله ، فأعود من جديد إلى النقطة نفسها .

جراى : نعم .

جوردون : لعلك تستطيع أن تلخص لنا الآن الوضع وإثارة مسألة الفيلم ، والواقع حتى يومنا هذا .. أين نحن الآن من الواقع ؟ وإلى أين نسير؟

جراى : حسنًا ، أولاً وقبل أى شىء لابد لى من أوضح ذلك تمامًا ، إذا جاز لى استخدام ذلك التعبير . إن الأفلام ليس لها ولا ينبغى أن يكون لها مبدأ لاهوتى تعمل بمقتضاه .. إن النواحى الجمالية شىء يأتى بعد الحدث .. إننا نعتمد اعتمادًا كليًّا على الفنان .

وهكذا ، لا يمكن لأى إنسان أن يقول فى الواقع إلى أين هى سائرة ، لأننا لا نعرف بعد إلى أين الفنانون أنفسهم ذاهبون . على أننا يمكن أن نكون متأكدين من أنها نوع من الدياليكتيك (الجدل) إن هناك بندولا متأرجحاً كل الوقت .. وأقول إن المخرج السينمائى الحديث فى إطار التكنيك السينمائى المعاصر ، يهرب من جميع هذه الأفكار والمبادئ .. إنه يتحرك نحو نوع من التعبيرية .

وهناك كثير من الناس يتحركون فى هذا الاتجاه والمخرجون الشباب .. إنهم حتى يتحركون فى اتجاه تجريدى ، وكانوا قد تحركوا فى هذا الاتجاه من قبل .. إنه شىء يكرر نفسه .

وهناك آخرون يتحركون بطريقة موضوعية للغاية وبذلك عادوا إلى منهج دزيجا فيرتوف ، وهو منهج أو أسلوب يقوم على أساس فكرة تشغيل كاميرا ومراقبة رجل نائم ، أو وضع كاميرا أمام ناطحة سحاب .. هذا هو دزريجا فيرتوف من جديد .

وهكذا ، فإنه لا يسعنى إلا أن أقول إننا سنواصل التحرك فى دوائر وإن كنا سنستطيع من حين لآخر نقل مركز تلك الدائرة ، وهذا أمر مرهون بالنوابغ من العاملين فى الحقل السينمائى مستقبلاً .

لقد تحرك جودارد تقريبًا خارج السينما بأى معنى عرفناه . إن الموجة الجديدة فى ذلك المعنى قد ذهبت مخلفة وراءها بعض الآثار ، وإلى جانب ذلك ، ولت كذلك الواقعية الجديدة تاركة آثاراً وراءها .

على أننى يسعنى إلا أن أقول إننا سنواصل التحرك فى دوائر وإن كنا سنستطيع من حين لآخر نقل مركز تلك الدائرة ، وهذا أمر مرهون بالنوابغ من العاملين فى الحقل السينمائى مستقبلاً .

لقد تحرك جودارد تقريبًا خارج السينما بأى معنى عرفناه . إن الموجة الجديدة فى ذلك المعنى قد ذهبت مخلفة وراءها بعض الآثار ، وإلى جانب ذلك ، ولت كذلك الواقعية الجديدة تاركة آثاراً وراءها .

على أننى أستطيع أن أرى أننا فى العالم التجارى سنصبح أقل تماثلاً واتساقًا ، وسيصبح كل شخص أكثر فردية ، ويكون دائماً مكيفاً حسب متطلبات شباك التذاكر ، وليس ثمة شك فى أن صراع السينما سيستمر ، ولقد قال لويس بونويل عن السينما ، إنها لن تكون فنًّا على الإطلاق طالما أنها مقيدة ماليًّا . وإلى أن تتحرر من هذا القيد فإنها ستكون دائمًا خاضعة لتلك المتطلبات .

وهكذا ، نرى أن هناك جميع أنواع القوى فى حالة تصارع مستمر ، فهناك القوى الجمالية والتجربة والتحرك نحو التجريد .

وهناك مخرجون شباب يريدون التحرك مع الحركة السينمائية وأن يكونوا فى الصورة مهما كانت الأحوال .

إن السينما ستعكس حياتنا كما فعلت دائمًا مع بعض الناس الذين يكونون فى الطليعة . هل لكل هذا شأن وهل يساعد على تحرير السينما ؟

جوردون : أظن أنه سيساعد ، وإذا جاز لى أن ألخص الموقف يا دكتور جراى فأقول إن ما تدعو إليه أو ما تقترحه هو إعطاء حرية مطلقة لصانعى الأفلام .

جراى : بالضبط .. لقد جفت الأشياء وأخذت تتساقط وتموت ما لم تتحرر تمامًا .. إن من صميم الفنان وجوهره أن يكون مطلق الحرية لممارسة خياله ويفعل كما يرى هذا الخيال .



روبرت فلاهرتى (١٨٨٤ - ١٩٥١) المخرج السينمائى الذى يعتبر رائد الفيلم التسجيلى والمشهور : معالجته الطبيعية للحياة الوطنية فى هذه الأفلام .

١٣ رائد الأفلام التسجيلية الأمريكية

بقلم : هيو جراى

جوردون : من بين الأسماء فى مقبرة مشاهير الصور المتحركة ود. و. جريفيث وإيزنشتاين وشابلين ، وكثيرون غيرهم يضاف إليهم اسم روبرت فلاهرتى الذى يعتبره كثير من الناس أعظم من صنع الأفلام التسجيلية وعرضها على الشاشة الفضية .

لقد كنت سعيدًا يا دكتور جراى لأنك عرفت فلاهرتى ربما أكثر من غيرك وذلك منذ أن أخرج فيلمه التسجيلى المشهور « إنسان آران » . لِمَ لا نبدأ مناقشتنا بإلقاء نظرة على فلاهرتى الرجل ؟ ! أى نوع من الناس كان ؟

جراى : حسناً ، إنه كان إنسانًا غير عادى فى كل طريقة من الطرق التى تخطر على البال . إن المرء لم ير شخصا مثله على الإطلاق ولعل أبسط طريقة لوصفه هى انطباعى الأول عنه . لقد حدث ذلك فى عام **١٩٣٢** وكنت إذْ ذاك ناقدًا سينمائيًّا ومسرحيًّا فى إحدى صحف لندن . وجاءنى رئيس التحرير وقال : « عندى فى المكتب شخص أريدك أن تجرى حديثًا معه . إنه يبدو رجلاً غير عادى وإننى لن أوفد مصورًا إلى مكتبك ، إننى سأرسل هذه المرة فنانًا ، لأن الرجل يستحق الرسم » . وهكذا ، جلست فى مكتبى أنتظر وأتساءل أى نوع من الرجال هو وفجأة سمعت صوتاً

كالرعد . صوتًا لأقدام رجل يرتقى سلمًا بأقصى سرعة ، ثم انفتح الباب بقوة على مصراعيه وبدا وكأن مصرعًا انخلع ووقف هناك أمامى رجل ذو مظهر رائع يبدو أنه مزيج بين إمبراطور رومانى ورئيس إيطالى أو زعيم هندى من الهنود الحمر كان له بروفيل رائع ، وشعره الأبيض المتطاير ، وكان ضخم الجثة تبدو عليه حيوية لا تصدق .

وكانت عيناه الزرقاوان الفاحصتان مفعمتين بالقلق وكان يتكلم بلا انقطاع . صفوة القول إنه شخصية لا ترى مثلها إلا مرة فى حياتك . إن هذه هى أول مرة أرى فيها إنسانًا من هذا الطراز ، إنسانًا جذابَ الضحكة سريع الغضب ، ويمكن أن يصل فورًا إلى حد سورة الغضب مع التهاب عينيه . كان رجلاً حلو الحديث بل أعذب الرجال حديثًا .

جوردون : حسناً ، إن قدرته على رؤية القصص قد ظهرت بوضوح على الشاشة وهى تعتبر بالنسبة لى مثيرة جدًّا للدهشة والإعجاب لأن روبرت فلاهرتى لم يكن أساسًا صانع أفلام .

جراى : لا ، بالتأكيد .. ولكنه فى قوة الشباب وهذا أمر غير عادى كان أبوه من المنقبين عن مناجم النحاس . وأظن أن عائلته جاءت أصلاً من كندا واستقرت فى الولايات المتحدة ، وقد عاش الصبى حياة المعسكرات لعمال مناجم النحاس ، وقد حاول والده أن يرسله إلى المدرسة مع أنه كان أميًّا ، وقد هاله قرار أبيه ولكنه ما لبث أن اتجه اهتمامه إلى الجيولوجيا نتيجة لطبيعة حياته . والمعروف أن الجيولوجيا والتنقيب يسيران جنبًا إلى جنب ، وأخيرًا أوفدته الحكومة الكندية إلى المنطقة القطبية فى مهمة التنقيب عن المعادن . لم يكن يبحث عن النحاس ولكنه أعد بعض الخرائط ، وهناك بعض الجبال ، على ما أظن ، تحمل اسمه ، فقد اشتهر كالمستكشفين وكعلماء الأجناس البشرية ، كما اشتهر فى عالم السينما .

جوردون : كيف دخل شخص اشتهر كمستكشف وعالم من علماء الأجناس البشرية الحقل السينمائى مع أنه لم يسبق له أن أبدى اهتماماً بهذه الصناعة ؟ وما الذى حفزه على إخراج فيلم « نانوك الشمال » الذى عرض فى عام ١٩٢٢ .

جراى : حسناً ، إننى لم أستطع اكتشاف هذه الحقيقة ، وهى مسألة ذات أهمية بالغة ، ولا أظن أن ثمة شخصًا قد أوضح ذلك إن كل ما يذكره الناس عندما نقرأ أى كتاب عن ترجمة حياته هو أن الرجال فى الحكومة الكندية ، الذين قام فلاهرتى بمهمته الاستكشافية بناء على طلبهم ، قالوا له : لِمَ لا تأخذ معك كاميرا سينمائية ؟ وقد أخذ معه فعلاً كاميرا ، وهكذا بدا اهتمامه بالحقل السينمائى ، ويبدو أنه كان لدى الرجل استعداد كفنان .

وهناك أولاً وقبل كل شىء أوجه شبه كبيرة بين عين المستكشف وعين الكاميرا .. إن المستكشف يجب أن يكون قادرًا على الرواية وقراءة الأراضى المنبسطة أمامه .. وهذه هى الحقيقة وهى أنه أحب الجمال والإثارة كما أحب صراعات الإنسان وإلى جانب آخر فقد أحب العالم بمعنى حب جماله وقوته . وهكذا ، فإنه إذا اجتمعت كل هذه الأشياء معاً ، إلى جانب تجاربه المبدئية مع الكاميرا واكتشافه أن الأشياء قد كونت مجموعة ممتعة ، فمن الطبيعى فى النهاية أن يصبح هذا الرجل صانع أفلام أى مخرجًا .

جوردون : حسنًا ، لقد ركز اهتمامه على شخص واحد فى ذلك الجو المدلهم والمكفهر فى الشمال المتجمد . أيمكنك أن تحكى لنا شيئًا عن نانوك ، الصورة والرجل ، وكيف صنع هذا الفيلم ؟

جراى : نعم .. إن نانوك بالطبع هو اسم الممثل الأول ، أى الرجل الاسكيمو الذى كان الشخصية البارزة فى الفيلم ، كان فلاهرتى أثناء مهمته قد استخدم دليلاً ليرشده إلى الطريق ، وفى أثناء تجواله وعملياته الاستكشافية قابل نانوك الذى كان شخصية أخرى . إنك تعرف كيف أن هناك رجالاً يبرزون بين قبائل من الرجال



مشهد من فيلم « نانوك الشمال » من إخراج روبرت فلاهرتي (١٩٢٢) وهو أول فيلم تسجيلي.



المصدر: متحف الفن الحديث

والأفراد ، أما بالنسبة لذلك الاسكيمو فإنه لابد أن يكون هناك شيء ما يمتاز به صادف هوى فى نفس فلاهرتى .. لقد كان رجلاً ضحوكاً جدًا وأنا أعرف أن رجال الإسكيمو يتمتعون بروح دعابة عالية ، وإلى جانب ذلك كان هذا الرجل الاسكيمو الذى عمل مع فلاهرتى ضخم البنية له خبرة طويلة فى الحياة فى تلك الأصقاع .. وكان ذلك كله ما جعل فلاهرتى يستجيب لذلك الرجل ويعجب به .

لقد أراد فلاهرتى أن يروى قصة هؤلاء الناس الذين عاش معهم فترة طويلة .. وإننى أعتقد أن تجاوب نانوك وحياته الشاقة والإثارة وقسوة المعيشة التى عاشها .. هى ما استلفتت أنظار فلاهرتى .

جوردون : ما الأثر الذى أحدثه الفيلم حينما عرض ؟ .. هل ساور جمهور النظارة نفس الشعور ؟ وهل كان الفيلم مشهورًا حينئذ كشهرته اليوم ؟

جراى : حسنًا ، لقد كان مشهورًا إلى أقصى حدود الشهرة ، وقد تلقّته جماهير النظارة كشيء جديد تمامًا ورائع كل الروعة . واحتل فلاهرتى مركزه كمخرج سينمائى فريد فى نوعه وذلك فى كل بلد من البلاد التى عرض فيها الفيلم . وتروى مسز فلاهرتى أرملته – التى توفيت منذ وقت غير بعيد قصة ممتعة عن كيف أن شابا فى ألمانيا قدم إليها وقال لها إنه أحب الفيلم لأن هناك فيه شيئًا عن نانوك الذى يمكن تمييزه به عن غيره . وهناك إلى جانب ذلك التصوير الرائع .. لقد كان الفيلم فى جملته من وحى الالهام واستقبل بهذه الصفة . إننى لم أذكر أن أحدًا انتقد الفيلم .

جوردون : *هل حولت هذه التجربة فلاهرتى إلى مخرج راسخ القدم ؟ هل ذلك ما كان يبتغيه ويعمل من أجله ؟*

جراى : حسنًا .. نعم .. إننى أعتقد أن هذه التجربة فعلت ذلك ، وأظن أنه شعر بأنه وجد شيئًا يمكن أن يشغله تمامًا على شرط أن يجد الفرصة المناسبة . وكان الفيلم الأول الذى أخرجه بمثابة فرصة ليعرض فيه على الناس نظرته للإنسان . وكان ذلك

الفيلم نقطة تحول . ولكنها كانت نقطة تحول جد صعبة لأنه كان هنا فى حالة تحول إلى المجهول .. إلى إخراج نوع الأفلام التى لا تتم حسب تقاليد العالم التجارى . وبذلك أقدم على مجازفة خطيرة ، وإثارة أسئلة ما الذى سيفعله بعد ذلك ؟

جوردون : حسناً ، لكى يعمد إلى إنتاج الجديد والتجديد انتقل إلى مناخ مختلف .. مناخ أكثر دفئًا .

جراى : نعم .

جوردون : إلى جزء مختلف من العالم بطبيعة الحال . وكانت النتيجة فيلم موانا البحار الجنوبية .. ولكن هذا الفيلم لم يكن فى مستوى جمال فيلم نانوك ؟

جراى : حسناً ، إننى أفترض أنك لو بدأت بعد ذلك فى تحليله فإنه يمكن شرحها بتلك الطريقة . ويمكن أن تقول إن النظرية نفسها تعرض من زاوية مضادة . ولعل من هذه انبثقت فلسفة فلاهرتى – ليست الفلسفة ، وليس ذلك الشىء الذى كان داخل فلاهـرتى نفسه الذى يجد طريقة إلى الخارج لو أتيحت له الفرصة ، وإنما هو شىء يمكن شرحه حتى يستطيع الناس أن يستوعبوه . ولقد قيل إنه بنفس الطريقة التى كان فيها نانوك رجلاً يظهر ضخامته وقوته ضد غوائل الطبيعة ، فهنا شىء ما ... شىء يمثل جزءًا من العالم حيث ينال الانسان كل ما ينشده ويبتغيه وأن كل ما عليه أن يفعله هو أن يجلس تحت شجرة حتى يتساقط طعامه منها إلى فمه ، وأنه ليس ثمة صراع ونضال وكيف أن الإنسان يحتاج إلى انضباط الصراع حتى يصبح إنساناً كاملاً . ويعرض الفيلم كيف أن الشاب يخوض غمار صراع ، وهو انضباط يمكن مساواته بصراع نانوك .

إذن كان هناك إنسان ضد الطبيعة العدو ، وافترض أنك إذا أردت أن تصوغها بصيغة أخرى . فإنك تقول إن هناك إنسانًا يواجه صديقًا خطرًا أى الطبيعة البالغة الكرم . على أننى أعتقد أننا يجب أن نتوخى الحرص هنا . وهناك مثل عند الايطاليين يقول « لو لم يكن الشىء صحيحاً ، فإنه اخترع بمهارة فائقة . ولا يمكن للمرء أن يكون

متأكدًا متى يكون منكبا على بحث عمل فنان عظيم ويجد ما يمكن أن نصفه بالشرح النظرى له .

جوردون : حسناً ، لقد استخدمت جملة واحدة حينما بحثت فيلم موانا وبحر الجنوب والجزيرة الفردوس ، والمشاكل المنطوية على مواجهة صديق بالغ الخطورة ، وإنك تستطيع أن تطبق ذلك على علاقات فلاهرتى بهوليوود .

جراى : حسناً ، إن علاقة فلاهرتى بهوليوود كل قوامها الكراهية المطلقة بعد تجربة فيلم (موانا) . أما فى فيلم (نانوك) فإنك ترى أشياء مثيرة حقا بطريقة مروعة ، فهناك موت .. أو على أية حال أخطار التعرض للموت . وهناك مشاهد الصيد المثيرة وأشياء أخرى رائعة وليس ثمة شىء من ذلك فى فيلم (موانا) إن فيلم (موانا) خفيف ولطيف فى سير الأحداث كلها إلى أن تأتى للمحنة فى النهاية .

كان لاسكى مسئولاً عن إغفال شأن هذا الفيلم لأنه كان يأمل فى أن يعود شباك التذاكر عليهم بأرباح مثل فيلم (نانوك) ، ذلك لأنهم حينما شاهدوا الفيلم خاب أملهم حيث إنه لم يكن ثمة شىء فى الفيلم بالمعنى الدرامى الذى كانوا ينشدونه ، اللهم سوى مشهد سيدة عارية من عند الخصر فما فوق .

وهكذا ، فإنهم لم يعرفوا ما يفعلونه بالقيم ، ولكن فلاهرتى قال « لنأخذ الفيلم إلى أماكن مختلفة ونقوم بشىء من الدعاية له » .

ولكنهم لم يستطيعوا أن يفعلوا ذلك ، ولم يكن فى استطاعتهم أيضًا أن ينفقوا أموالاً طائلة ضرورية لذلك النوع من الدعاية ومن ثم ، قرروا أن يقطعوه إرباً إرباً ، وهذا ما فعلوه ثم أنتجوا فيلماً باسم « حياة الحب عند سيرانة بحر الجنوب » (السيرانة كائنة أسطورية عند الإغريق لها رأس امرأة وجسم طير) . وهم لم يكتفوا بتقطيع الفيلم وإنما مزقوا معه النيجاتيف . وكان فلاهرتى (بوب) يحب الناس ، ولكن إذا أساء له أحد فإنه ينبذه ، وهكذا نبذ هو هوليوود .

إننى مازلت أذكر أنه قال لى ذات مرة .. إن المرور عبر هوليوود ، مثل المرور فى بالوعة فى قارب زجاجى » .

جوردون : أظن أن هناك أناساً اليوم يمكن أن يقولوا ذلك أيضًا ، ولكن هوليوود القديمة فى عهد جيسى لاسكى لم تعد معنا وأنها تغيرت أيضاً .

جراى : نعم .

جوردون : ولكنك وصفت فلاهرتى بأنه رجل عنيد .. أكان ذلك تصرفه فى أسلوب عمله ؟ كيف بدأ عمله فى حقل الأفلام ؟ وما هو سبيله فى إخراج فيلم (موانا) ؟ هل اكتفى بتجهيز كاميرته وتثبيتها فى مكانٍ ما ليصور ما كان يريد أن يصوره ثم قفل عائدًا إلى صالة العرض ؟

جراى : حسنًا ، إننا من هنا نبدأ لنصل إلى الكلمة التى ترددت عنه والتى استعملت فى وصف أسلوبه . وهذه الكلمة هى (التصور المسبق) .. إنها ليست كلمة يمكن أن تنطلق عفوًا من بين شفتى فلاهرتى ، ولكنها ربما تصف أسلوبه .

ولعله شعر أنه فى حالة فيلم موانا ، بعد أن نبذته هوليوود وطالبه العاملون بالسينما فيها بقصة ، قد يستطيع أن يجد شيئاً يمكن أن يجمع بين طريقته فى النظر إلى الأشياء وبين قصة . وراح يبحث عن ذلك ، ولكنه أخذ يشعر تدريجيًّا أن هذا الأمر غير ممكن ، ثم تحول أكثر فأكثر نحو النظر إلى الناس ويراقبهم كما يعيشون ويدرس عاداتهم وبمعنى آخر ، إننا عدنا مرة ثانية إلى الكاميرا .. وراح يصور حياتهم بعاداتهم وتقاليد الزواج عندهم وكيف يعيشون عيشتهم اليومية .. يمارسون السباحة والتجديف وجميع مظاهر حياتهم اليومية ومدنيتهم الآخذة فى الزوال .

جوردون : إن عددًا قليلاً من المخرجين اليوم قليلاً ما يعطى نفسه فترة راحة قدرها أسبوعان أو ثلاثة أو أربعة أسابيع ، وهذا ضرب من الرفاهية . ولكن فيلم (موانا) قد ظهر فى عام ١٩٢٦ ثم ظهر فيلم فلاهرتى الثانى (إنسان أران) فى عام ١٩٣٤ ماذا

كان يفعل فى هذه السنوات الثمانى ؟ هل استغرق منه فيلم (إنسان أران) ثمانية أعوام ؟

جراى : حسنًا لا .. لم يستغرق هذا العمل منه ثمانية أعوام . لقد كان خلال هذه الفترة مستغرقاً فى البحث هنا وهناك وحاول إعداد فيلم المدنية الهندية فى نيومكسيكو ، ولكن لم يسفر عن ذلك أى شيء .

لقد كان قلقًا دائم الحركة والتنقل وكان يبحث عن قصص . ولعله اعتقد بأن هناك شيئًا ما يمكن أن يفعله فى ألمانيا . ولربما كان يتطلع أيضًا إلى روسيا ، فقد كان يحترم رجالاً مثل دوفجينكو وإيزنشتاين احتراماً جما .

لقد كان الأمر بالنسبة إليه البحث عن أشياء جديدة ، ولكنه لم يستطع أن يجد شيئاً أو أنه لم يكن فى مقدوره أن يجد الموضوع والناس الذين يمكن أن يساعدوه .

إننى أعتقد بأنهم راحوا يعملون لتنفيذ الفكرة الهندية لمدة عام تقريبًا ، ولكننى لا أدرى ماذا حدث .. إننى لم أر شيئا من ذلك الفيلم ولا أعرف ما إذا كان قد أتلف أم لا . ولكنه لم يسمع عن قصة إلا بعد أن وصل إلى إنجلترا وعبر الأطلنطى . كانت قصة رواها رجل مهذب – ولعلها رويت له بطريقة جذابة ، وإن لم تكن بالضرورة حقيقية. ولربما رويت له فى آخر ليلة من الليالى فى بار السفينة وكانت القصة تدور حول أسماك القرش وقد شعر إذ ذاك أنه حصل على موضوع جديد .

وقد جاء إلى إنجلترا من ألمانيا بناء على اقتراح جريرسون .

جوردون : لقد كان جريرسون حينذاك قد اكتسب شهرة كمخرج أفلام تسجيلية .

جراى : أو .. نعم .. إننا الآن فى عام ١٩٣٢ ، وكان جريرسون قد بدأ بالفعل فى إنتاج بعض الأفلام . ولكنه كان قد بدأ فى صناعة الأفلام قبل أن ينظم وحدة مكتب البريد العام التى عمل فلاهرتى لحسابها فقد بدأ عمله لحساب مؤسسة تدعى مجلس التسويق الإمبراطورى فى منتصف العشرينيات . وكانت المهنة داخل بلاد الكمنولث البريطانى ضعيفة جدًا ، وكان هناك اتجاه للعمل السينمائى خارج نطاق الكمنولث ومن

ثم جرت حركة برئاسة اللورد بيفربروك . الذى وجّه قوة صحيفتى (الديلى إكسبريس ، والصنداى تايمز) نحو دعم الحملة للعمل على أساس امتيازات خاصة داخل الكمنولث ، وقد أقنعهم جريرسون باستخدام فيلم لتنشيط هذه المهنة . وكان فيلم (أغنية سيلان) الذى يعتبر من أشهر الأفلام التسجيلية من ثمار هذه الحملة ، وكان الفيلم يتناول موضوعا يتعلق بتجارة الشاى .

وفى الوقت نفسه أراد جريرسون الذى أثبت وجوده أن يخرج فيلمًا عن الصناعة .. كان دائمًا يريد أن ينتج فيلمًا عن الرجل العامل فى المصانع وما إلى ذلك . كما أراد أن ينتج فيلمًا عن بريطانيا الصناعية ، وفى الحقيقة كان جريرسون وهو الذى وصف فيلم (نانوك) الذى أخرجه فلاهرتى بأنه فيلم تسجيلى ، وكان هو الذى أدخل هذه الكلمة إلى لغة الأفلام ، وكان جريرسون قد أحس بمهارة فلاهرتى فدعاه إلى إنجلترا ، وعمل كلاهما فى فيلم (بريطانيا الصناعية) . وإلى جانب ذلك شعر جريرسون بأن هذه فرصة ذهبية للشباب الذين جمعهم حوله للعمل مع فنان عظيم ومصور بارع .

ولكن للأسف أدى ذلك إلى حدوث انفصال بينهما لم يلتئم على الاطلاق . ويتضح من ذلك أن لكل من فلاهرتى وجريرسون طريقة مختلفة . وهذا هو السبب فى أنه من السخف الحديث عن فلاهرتى كمخرج لأفلام تسجيلية أو وصفه بأنه (رائد الأفلام التسجيلية) إن هذه قصة أخرى .

جوردون : حسنًا .. كيف انتقل فلاهرتى إلى أران ؟ .. وأضاف أنك ستقول للمستمعين أين تقع أران « وتصفها بإيجاز » .

جراى : حسنًا ، إن أران اسم لمجموعة من الجزر - جزر أران . وهى ثلاث جزر . وكلها تجاه ساحل أيرلنده الغربى وتجاه جالواى . وقد جاء فلاهرتى آخر من هناك ، وهو ليام أوفلاهرتى الروائى المشهور ، وهذه الجزر مشهورة تكثر فيها الصخور الوعرة وتحيطها

أمواج البحار الهائجة . وصفوة القول فإنها تتوفر فيها جميع المناظر التى تستهوى خيال فلاهرتى .

جوردون : هل هى قصة أسماك القرش التى حفزت فلاهرتى للذهاب إلى هناك ؟

جراى : نعم .

جوردون : ... لأن جزءًا كبيرًا من الفيلم يتناول صيد أسماك القرش .

جراى : نعم .

جوردون : .. إنه جزء درامى جدًّا .

جراى : حسنًا .. إن هذا الرجل الذى أشرت إليه آنفاً وهو على ظهر السفينة ، هو الذى روى لفلاهرتى قصة أسماك القرش . ونحن هنا فى كاليفورنيا عندنا شىء مشابه لذلك .. ولقد حدث أن تعقبتها فى قارب منذ ثلاثة أشهر .

جوردون : حيتان رمادية !

جراى : نعم .. إن الطريقة واحدة .. إنها كانت متجهة إلى منطقة تناسلها ثم مرت بجزر أران . وهى ضخمة جداً وهى تأتى إلى هنا ، وتعتبر جزءًا من ظاهرة الحياة لهذه الجزيرة .. ولهذا الجزء من العالم . وكما رويت القصة لفلاهرتى . كان سكان الجزيرة يصطادون أسماك القرش ثم ينزعون منها أكبادها . ويصفونها لاستخراج زيت يستخدمونه لمصابيحهم . كان هذا أحد الأشياء التى استرعت اهتمامه .

ثم هناك بالطبع البحر .. ثم شىء آخر وهو أن هذا الرجل تحدث إليه عن قسوة الحياة فى الجزيرة حيث كانت هناك تربة طبيعية قليلة إن كان ثمة شىء منها . حتى هذه التربة قد عمل الناس عل تطويرها وتغذيتها بالحشائش البحرية التى كانوا يحصلون عليها من المحيط وتحطيم الصخور وبذلك تمكنوا من تشكيل تربة استنبتوا فيها غذاءهم الأساسى والبطاطس وغير ذلك ، ومن ثم ، فإننا نجد هنا قصة الإنسان فى مقاومة الطبيعة .. الانسان كما تعرفه بشجاعته وقوته وقدرته على المقاومة ! وهناك البحر وسمك

القرش والكفاح من أجل البقاء وقدر كبير من الكرامة والنبل ، كان هذا كله بطبيعة الحال قد استلفت نظره واسترعى انتباهه .

جوردون : حسناً إننى أظن أنك هنا أول مرة قابلت فيها فلاهرتى فى مكتبى ، وأظن أنه فى ذلك الحين كان منهمكاً فى إخراج فيلم (بريطانيا الصناعية) . نعم قبل ذلك .. أى فى عام ١٩٣٢ .

جوردون : هل ذهبت إلى الجزيرة ؟

جراى : إننى لم أذهب معه .. لقد كنت أقابله كثيرا بعد أن انتهى الفيلم وأن ما كنت أفعله هو أننى كنت أجلس معه فى غرفة التشطير أو فى صالات العرض وعملنا معًا . والسبب فى أنه كان يريدنى معه هو أننى أولاً كنت أيرلنديًّا ولى معرفة بالبلاد وأشعر بها ، وكان يريد عناوين للفيلم لأنه كان فيلمًا صامتًا . وثانيًا كان يعرفنى كاتبًا ، وكنت أول من أجرى حديثًا معه حينما جاء إلى إنجلترا .

جوردون : لقد كان هناك صوت فى الفيلم ولكن لم يكن هناك حوار بالمعنى الدقيق ، أنت تعلم أن تلك كانت الفترة التى أسف الناس لغياب الصوت ، وأننى لا أعرف ولم أسمع فى الحقيقة (بوب) يقول شيئًا عن ذلك ، ولكننى بالتأكيد سمعت فرنسيس (مسز فلاهرتى) تتحدث كثيرًا عنه وكثيراً غيرها من الناس بما فى ذلك الشاب الذى كان منتجه ، أو مساعده فى الإنتاج فى الجزيرة تتحدث إلى الناس المؤيدين للصمت والمعادين للكلام . كانت تلك هى الفترة التى مازال الناس فيها يأسفون لدخول الصوت للسينما ، وإلى جانب ذلك ، فإنك لو كنت ممن أسفوا لدخول الحوار لأصبحت من حواريى إيزنشتاين .. هل تذكر كيف عمد إيزنشتاين وبودوفكين والكسندروف إلى إصدار بيان عن الصوت بعد دخوله صناعة السينما ؟

لقد تقبلوا الصوت .. وليس ثمة شك فى أنهم لم يكن لديهم حيلة سوى قبول الصوت بسبب النواحى الحالية للتاريخ .. ومهما يكن من شىء . فقد جاء الصوت ،

كان جزءًا من عملية ، وكان أمراً لا مفر منه ، ومن ثم فإنك لو كنت ماركسيًّا لما استطعت أن ترفضه . ولكنه كان بمثابة الموت للفن فى ذلك الوقت بالذات . والموت للمونتاج لأن المونتاج كان حينذاك بديلا للصوت .

ومن ثم كان عليهم ان يختاروا - أيقبلونه ؟ لِمَ لا يقبلونه ؟ واختاروا القبول بصفة مؤقتة . إنهم قبلوه وكان ذلك يعنى نسبه لايزنشتاين ، إن الفيلم أخذ يتحول إلى المسرح الذى أسف له والذى ابتعد عنه . ولقد تنبأ بإعادة عرض التمثيليات فى صورة أفلام فترة من الوقت إلى أن يتم تحريك الميكروفون والتعود عليه . ومن ثم قال إذا كان لابد من الصوت فليكن ذلك ، ولكن لن يكون هناك حوار . وربما ستعمد إلى تكليف البعض بإصدار بيانات توضيحية من وقت لآخر حتى تستطيع أن تتذكر بعض الأقوال التى يفوه بها الممثلون ، ولكن هناك فقط نوعًا واحدًا من الحوار الذى مازال تحقيقه بعيدًا جدًّا . إن الممثلين لم يواجه أحدهم الآخر . وكما قلت فإن جولدمان ، هذا المحرر الشاب كان تحت تأثير إيزنشتاين إلى حد كبير . وإلى جانب ذلك كانت فرنسيس زوجة إيزنشتاين تحت ذلك التأثير أيضاً وهكذا ، كان هناك فى الفيلم صوت معين ومؤثرات صوتية بحرية مسجلة .

جوردون : هل هذه المؤثرات الصوتية البحرية أعدت فى جزر أران ؟

جراى : تمامًا .. إنها أعدت هناك .

جوردون : كان ذلك فى الوقت الذى لم يكن لدينا أجهزة تسجيل متقدمة .

جراى : نعم .

جوردون : ... أو الكاميرات الخفيفة الوزن وكل شىء .

جراى : نعم .. ولا أن تسمع بعض المؤثرات الصوتية الطائشة .. وقد تسمع أيضًا تعليقًا يقول - (أوه ... كن حذرًا .. كن حذرًا .. أوه .. إنها ذاهبة ..

جوردون : إن ثمة أشياء أخرى فى ذلك الفيلم هى التى لا يمكن أن تنسى .. وهذه

هى المناظر البحرية الرائعة أو القوارب الصغيرة التى ترى عند أفق الماء ؛ وقوة البحر المروعة الهائلة التى تستطيع أن تحطم قاربًا إربًا إربًا أمام عينيك ، ثم صفة الولد الصغير الجامح الذى اعتقد أنه هو النجم .. كم كان عمره ؟

جراى : الولد الصغير؟ .. كان يبلغ من العمر حوالى ١٢ عاماً .

جوردن : اثنى عشر عاماً ؟

جراى : أربعة عشر عاماً على ما أظن .. فقد بلغ الرابعة عشرة عند انتهاء العمل .

جوردون : هل هو الصبى الذى شمله فلاهرتى برعايته طوال الفيلم وكان موضع اهتمامه ؟

جراى : نعم .. نعم .. لقد كان دائمًا معه .. وهذا شىء رائع حقا .. لم يكن هذا رأيى فقط وإنما كان رأى الناس كلهم .. والسبب فى ذلك أن فلاهرتى - بوب كانت له ثلاث بنات وكلهن نساء جميلات مرحات ، ولكنه كان يشعر بالأسى لأنه حرم من الولد ، ومن ثم فإنك تلاحظ كيف كان الولد لامعاً فى أفلامه .

جوردون : حسناً .. لقد كان فيلم (قصة لويزيانا) كله يدور حول الولد .

جراى : نعم .

جوردون : وحيوان الراكون (الراكون حيوان أمريكى) .

جراى : نعم .

جوردون : إننى أذكر ذلك .

جراى : حسنًا ، إنك كنت تتحدث عن الولد .. صحيح أنه كان يعتبر عينه .. وكثيرًا ما كان الصبى الصغير هناك ينظر إلى البحر .. إنه الولد الصغير الذى كان أول من رأى سمك القرش وهو ينظر إلى أسفل أثناء لعبه .

جوردون : كان الصبى فى ذلك المشهد يظهر جالسًا وقدماه متدليتان من خلال سياج من الأعمدة الحديدية يبلغ ارتفاعه عدة مئات من الأقدام فوق الصخور وقد ألقى

بشصه لصيد السمك . ومضى وقت لم يعرف مداه حينما جذب خيط السنارة التى كانت سمكة معلقة فى طرفها ... لقد كانت هذه بالنسبة لى حياة كئيبة كما أشرت إلى ضرورة استنبات الحشائش البحرية من خلال شقوق وثقوب تحفر فى الصخر تمهيدًا لتحويلها إلى حديقة لاستنبات البطاطس .

جراى : نعم .

جوردون : لقد كان هناك فى الوقت نفسه جو من الهدوء والسكينة يخيم على الحياة والناس معًا .

جراى : نعم .. نعم .. حسنًا .. إن السكينة معنى جميل . وإنك ستجدها أيضاً فى تمثيلية (ركاب البحر) .. إنهم كما ترى يقبلون البحر ولا يحاربونه .. وكما قال (بوب) إن هذه حقيقة .. حقيقة فى كل مكان .. حقيقة فى أفريقيا .. وهناك مناطق فى العالم لا يتعلم أبناؤها حتى السباحة لأنهم يعتقدون بأن البحر يجب أن يبقى على سجيته وطبيعته وليست هذه وجهة نظر حديثة . وإنما هناك تقليد قديم ، ومن ثم فإن هناك ذلك السيد .. ذلك الشىء الهائل هذا الإله نبتون الذى يمكث هناك ويلوح لهم بصولجانه أو رمحه الثلاثى الشعب من وقت لآخر . إن ذلك بالتأكيد يجعل هذا الأمر الذى أشرت إليه غير قابل للتصديق .. أعنى مشهد القارب . فهذا المشهد يجعل الفيلم أكثر إثارة .

إننى لست متأكدًا مما هو أكثر درامية .. أهى قصة إعداد الفيلم أم مشاهدته على الشاشة . إن قصة إعداده غير عادية . لقد كان لفلاهرتى أسلوبه فى كسب كل شخص .. صحيح كان هناك بعض العداء والصراع عند وصوله إلى الجزيرة ولكن سرعان ما استطاع (بوب) وزوجته فرنسيس أن يكسبا ود كل شخص هناك وأصبحا من أعز أصدقائهم ، وأخيرًا أصبح كل من فى الجزيرة على استعداد لعمل أى شىء لفلاهرتى .

ومن حسن حظ فلاهرتى أنه كان هناك فى الجزيرة رجل اعتقد أنه كان قد أبعد من الولايات المتحدة منذ بضعة أعوام بسبب أنشطته العمالية المشبوهة وكان هذا الرجل بمثابة حاجز بين فلاهرتى وسكان الجزيرة .. لقد كافح هذا الرجل من أجل حقوقهم . ولكنه فى الوقت نفسه كان يجل فلاهرتى ويحبه وعلى استعداد لأن يفعل أى شيء من أجله .

وكانت هناك مسألة عمل أى شيء من شأنه إضفاء السمة الدرامية للبحر .. وإظهار كفاح الإنسان ضد البحر .. كان الشيء الذى يملكه سكان الجزيرة بعض القوارب البدائية التى يحطمها البحر .. وهى مصنوعة من قطع من الخشب والعصى ومكسوة بجلود الفقمة . وكان المطلوب وضع بعض القوارب على صخرة ثم لا تلبث الأمواج أن تقذف بها بعيدًا وتختفى عن الأنظار . والهدف الرئيسى من ذلك هو إظهار الإنسان فى ذروة شجاعته وهو يصارع البحر .

لقد كان فلاهرتى يريد أن يفعل ذلك ولكنه لم يكن يجسر على تنفيذه .. هل يستطيع مطالبة أصدقائه بالمجازفة بحياتهم ؟ ولكن « باتْ مولين » ؛ الرجل المنفى إلى الجزيرة أكد لفلاهرتى أنه سيقنعهم بذلك . ولقد وضع بات مولين نفسه ، كما تعرف ، كتابًا بعنوان « إنسان أران » وهو كتاب رائع بحق ، وأصبحت ابنته بربارة مولين ممثلة مشهورة . ويصف فى هذا الكتاب كيف أنه توجه إلى ثلاثة من أقوى رجال الجزيرة وراح يشيد بأسلافهم وقال « لقد امتدحت أسلافهم ، وتحدثت عن قوتهم الخارقة وعن أى نوع من الرجال العظام هم ، وقلت لهم كيف أنهم يستطيعون إظهار شجاعتهم وقوتهم للعالم كله . وقد اقتنع الرجال واشتعلت حماستهم وأدوا ما طلب منهم على أكمل وجه وكان مشهدًا رائعاً .

جوردون : ولكن كانت هناك مأساة على وشك الوقوع طول الوقت ..

جراى : نعم .. كل الوقت ، وكانت ثمة لحظة رائعة حينما كانت هناك صخرة ثم

جاء ذلك الشيء الصغير يقترب من الجزيرة وهو يتأرجح ، واستطاع أن يلف حولها . ونزل الرجال من القارب وصعدوا إلى الجزيرة حيث قضوا ثلاثة أيام واحتفلوا بهذه المناسبة وراحوا يركبون الخيول ويشربون ويمرحون .

جوردون : إننى أذكر أننى سألت نفسى ، هل هؤلاء أناس حقيقيون .. ليسوا ممثلين .. إنهم ليسوا أقزامًا .. وكانت القوارب سليمة لم تمزق ، ولكنها لو استقرت على الصخرة لتمزقت .

جراى : تمامًا .. لقد كانت مناسبة هائلة ولم تستطع مسز فلاهرتى أن تراقب العملية حينما وصلت إلى ذروتها فى حين كان زوجها (بوب) هو القائم بمهمة التصوير ، لم يكن يستحسن الفكرة فى أن شيئًا ما قد يحدث لهم .

والآن ، إن الشيء المهم وأنا أفشى لك سرا إن لم تكن لاحظت ذلك بنفسك – هو أن «تايجركنج» الرجل الذى تولى القيادة ، كان شخصًا غير عادى وحسن الصورة ، ولكنه لم يكن من سكان جزيرة أران . كان رجلاً يقيم فى الجزيرة ، وكان غريب الأطوار محبا للتجوال والتنقل ، وقد قابلته كثيرًا ، واعتاد أن يتردد علينا من حين لآخر . وحينما اصطحبتهم إلى أيرلندة كنت دائمًا أجده أمامى ..

وفى ليلة العرض فى دوبلين ، لم أجده ، وقصدته فى مقاصف المدينة حيث وجدته فى أحدها .. على أية حال .. كان رجلاً ممتازاً .. كان يمتهن الحدادة ثم أصبح جنديًّا فى قوة البوليس الأيرلندى ...

جوردون : من الغرابة ألا تكون هناك خيول فى جزيرة أران .. هل كانت هناك خيول فى تلك الجزيرة ؟

جراى : نعم .. هناك مهرة صغيرة ولكنك لم ترها بالتأكيد . ولكنك قد تراها صدفة . على أية حال إن ما كنت سأقوله لك هو أن «تايجركنج» ، كما كان يسمى ، لم يكن يستطيع التجديف فى أى قارب من تلك القوارب . ومع أنه كان البطل وأحد

ثلاثة ، ولكنه لم يكن معهم فى القارب . وإنما عاد إلى الظهور عندما وصلوا إلى الشاطئ .

جوردون : ما هو مدى هذا النوع من الوهم أو التمويه الذى مارسه فلاهرتى فى الفيلم ؟

جراى : حسناً ، لم يمارس هذا التمويه سوى فى تلك المرة .. أى فى عملية القارب ولا أعرف عن عملية أخرى ، ولم يتكرر ذلك فى أى مشهد من المشاهد وكان كل ما حواه فيلم (نانوك) حقيقيًّا .

جوردون : لقد قلت شيئًا قبل ذلك عن جمهور النظارة بأنه يتقبل الأشياء الحقيقية .

جراى : نعم ..

جوردون : كيف استقبل جمهور النظارة فيلم (إنسان أران) ؟

جراى : أوه .. لقد استقبل الفيلم استقبالا رائعاً ، واشترت شركة جومونت بريتيش حق توزيعه وعرضه فى ما يعرف فى لندن بمسرح « الوست إند » الذى يسمى مسرح الجالارى الجديد .

جوردون : هل كان هذا الفيلم أول نجاح يحققه فلاهرتى ؟

جراى : حسناً لقد حقق فيلم (نانوك) نجاحًا ماليًّا كبيراً . ولكنه كغيره من أفلام فلاهرتى صاحبه قدر كبير من الاستغلال .. وقد تم إعداد الفيلم بنقل سكان الجزيرة هنا وهناك . وقد اصطحبت ماجى الأم ومايكل الصغير وتايجر كنج - إلى عدد من الأماكن حول انجلترا . وقد قاموا بالتمثيل على المسارح وكانوا معنا أيضًا فى العرض الأول للفيلم فى دوبلن .

جوردون : لقد كنت طوال الوقت تذكر فرنسيس . زوجة فلاهرتى . فما هو الدور الذى اضطلعت به فى صنع الأفلام ؟

جراى : أولاً وقبل كل شىء ، كانت إلى حد ما تعتبر الخلفية المالية . وكان لدى بوب زوجها بعض المال ولكنه لم يكسب ما يكفى ، ولكنها كانت على عكسه تكسب كثيرًا . وكانت بالنسبة إليه الأم والممولة والمرشدة والفيلسوفة والصديقة ، وإلى جانب ذلك كانت خبيرة ومصورة رائعة وكانت هى التى صورت جميع اللقطات الثابتة الجميلة ، وأذكر أنه حينما كنا فى دوبلين لحضور حفل الافتتاح،أقيم معرض كبير فى المتحف القومى للقطات التى صورتها ، ومما يعرف عن فرنسيس أنها كانت منذ خمسة عشر عامًا تقريبًا تنظم ندوات بالقرب من منزلها فى فيرمونت . عرفت (بندوات فلاهرتى) ثم تطورت هذه الندوات إلى ندوة دولية تجمع العاملين فى صناعة السينما من الشباب معاً وتشجعهم على انتهاج طريق الواقع الذى انتهجه فلاهرتى فى أفلامه . وفضلاً عن ذلك ألفت كتابين وألقت محاضرات فى كل مكان ، وصفوة القول كانت مسز فلاهرتى سيدة ممتازة وامرأة رائعة وصديقة وفية ، وكان والدها أحد الرجال المهمين فى الحقل الجيولوجى فى الولايات المتحدة .

جوردون : إننا من حيث الترتيب الزمنى قد سبقنا الأحداث لأنه لم يذهب إلى فيرمونت حتى نهاية الثلاثينيات وبعد أن كان قد انتهى من فيلم (صبى الفيل) .

جراى : لقد كان فيلم (صبى الفيل) من وجهة النظر هذه كارثة . إن الذى لم يعرفه كثير من الناس هو أنه فى الفترة بين إخراجه فيلمى أران وصبى الفيل أنه كان يبحث عن جميع أنواع القصص ، وقد جعلنى عضوًا فى الجمعية الجغرافية الملكية وكنا نقضى وقتاً طويلاً هنا فى بحث الأمور وكان فى الوقت نفسه يبحث عن مادة ويحاول فى الواقع إخراج فيلم عن ليفنجستون .

وبعد ذلك أخبره أحدهم عن فكرة مصدرها كيلينج ، وهى موضوع قصة - تومالى الفيل ، على أية حال تم إخراج فيلم (صبى الفيل) ... لقد توجه فلاهرتى إلى الهند وكان يتردد عليها من حين لآخر . وكان الرجل الذى كان فلاهرتى يخرج الفيلم

لحسابه بدأ يشعر بالقلق ، وقال له إن الفيلم أخذ يكلف كثيرًا .. وقد استدعى الكسندر فلاهرتى إلى منزله وأنهى شقيقه زولتان العمل مع فلاهرتى .. ولكن كان الفيلم يتضمن مشاهد عن سابو والفيل فى الهند ولكن الجانب الأكبر منه أى الفيلم – قد صور فى استوديوهات خارج لندن .

جوردون : لِمَ لا نعود إلى آخر فيلم تسجيلى كبير أخرجه فلاهرتى وهو فيلم (قصة لويزيانا) والمستنقعات فى جنوب الولايات المتحدة ؟

جراى : نعم .

جوردون : كيف عثر على القصة أو هل أن القصة هى التى عثرت عليه ؟

جراى : حسنًا ، ليست القصة هى التى وجدته ؟ ولكن المهمة هى التى وجدته ، لأن شركة ستاندرد أويل كومبانى أوف نيو جيرسى كانت تبحث عما يمكن أن تسميه بعلاقات عامة غير عادية . على أننى لا أعرف كيف طرأت لهم فكرة تكليف فلاهرتى بهذه المهمة ، على أنه يبدو شيئًا طبيعيًا أن يكلف رجل من هذا الطراز . كانوا هم الذين اتجهوا إليه وقالوا له ما الذى عليك أن تفعله ؟ إننا نريد أن نظهر للناس أننا فى الواقع لسنا أناساً مزعجين ، ونود أن نستلفت انتباه الناس ونثير اهتمامهم بالطريقة التى يجرى فيها استخراج البترول من بطن الأرض . وبادر هو وزوجته فرنسيس على الفور بالذهاب إلى « بانون روج » حيث تفقدا المكان ودرساه ثم اتجها بعد ذلك إلى أوكلاهوما وزارا جميع الأماكن حيث كانت تجرى عمليات الحفر وما إلى ذلك . على أنهما لم يجدا شيئًا يستحق الاهتمام واستبد بهما اليأس وكادا يتخليان عن المهمة .. ولكن حدث ذات يوم أن قدم إليهما أحد العاملين فى عملية الحفر وقال لهما : (أتودان أن تزورانا ؟ إننى سأدق بريمة فى مستنقع . وبينما هما يراقبان العملية من بعد إذ بهما يصرخان فجأة .. يا إلهنا .. لقد وجدنا قصتنا ..

فهناك فى ذلك المستنقع الزاخر بالنبات البرى الطويل وفى تلك المنطقة الموحشة بدا

أثر عمليات الحفر والعثور على البترول ، وما يعقب ذلك من قيام صناعة عند المستنقع ، وأنك لتلمس ما كان ذلك يعنى بالنسبة للصبى الصغير الذى اختاره .. وأنك ترى ما كان ذلك يعنى أيضاً للعائلة .. أنك ترى التنافس بين حب الولد الصغير للطبيعة والشعور العام للطبيعة حولها .. وكان الإنسان طوال الوقت منهمكاً فى العمل صناعيًّا ، مستخرجًا البترول من بطن الأرض ولإدارة الآلات وتشغيلها ... وكيف أن الإنسان أصبح فى استطاعته أن يعيش مع آلاته . ولعل هناك مثالاً لهذه الفلسفة يكمن فى قدوم الآلة إلى المستنقع ، ثم تعلم الإنسان أن يعيش مع تلك الآلة .

جوردون : حسناً ، إنها لصورة بالغة الروعة والجمال . وقد أشاد أقطاب العاملين فى الحقل السينمائى بالفيلم .

جراى : أوه .. نعم .. تماماً .. إننى أذكر أننى كنت فى الأستوديو حينما جرى عرض خاص للفيلم . وكان رينوار وعدد من كبار العاملين فى عالم السينما والأفلام موجودين ، منهم رجل يدعى البرت لوين . وهو منتج أفلام ومخرج مشهور من شركة مترو وكان شابلين أيضاً موجوداً فى تلك الليلة يشاهد الفيلم وقد أعجب الجميع بالفيلم وبعثوا إليه ببرقية تهنئة ، وأذكر أن هناك موجة من الإثارة اجتاحت الصالة بعد عرض الفيلم ، وجدير بالذكر أن من بين من شاهد العرض فى تلك الليلة فولكنر ، وهو مؤلف أمريكى مشهور .. كان قد أخذ مقعده فى آخر القاعة كعادته .

جوردون : أعتقد أن هذا النوع من الصور المتحركة لابد أنه أعجب فولكنر لأنه يمثل سيطرة الإنسان على الأرض .

جراى : نعم .. صحيح ...

جوردن : ولكن روبرت فلاهرتى قد مضى ولم يعد معنا .. ولكن أفلامه باقية .. ماذا تعنى هذه الأفلام بالنسبة لنا اليوم ؟

جراى : إننى أعتقد أنها تعنى بالنسبة لنا تمامًا كما كان هو يأمل فى ذلك إنها تعنى

شجاعة الإنسان ومعنى روعة العالم وجماله الذى يعيش فيه .. وحب الإنسان .. وهذا هو السبب فى أننى لا أعتقد أن بوب مخرج أفلام تسجيلية . إننى أؤمن بأنه مخرج أفلام واقعى جديد .. إن العالم كما هو الآن قبل أن يحكم عليه الناس بأنه عالم خير أو عالم شر .. إن أفلامه تبرز حب الأشياء .. وحب الانسان مع اتسامها بفن رفيع رائع .. وإننى أعتقد أن هناك مخرجين اليوم قد تأثروا به وأن أثره سيعيش .. وله حواريوه ، فهذا الأثر لن يمحى أبدًا .



بروفسور لويس جاكوبس : مؤرخ وناقد سينمائى ، وقام بإنتاج وإخراج وتصوير كثير من الأفلام التسجيلية والتربوية والفنية ، وحصل على جوائز فى مهرجانات دولية للأفلام . وقد ذاع صيته كمؤرخ سينمائى بصدور كتابه بعنوان (نهوض الفيلم الأمريكى) فى عام ١٩٣٩ وما أعقبه من كتب أخرى ، وهو عضو فى كليتى الآداب التابعتين لجامعتى نيويورك وفيلادلفيا .

١٤ السينما التجريبية فى أمريكا ربع القرن الأول

بقلم : لويس جاكوبس

لقد ظهرت الحركة التجريبية الأمريكية فى فترة الغليان الفنى فى عالم الصور المتحركة . وفى خلال العقد من عام ١٩٢١ إلى عام ١٩٣١ الذى يدعى أحيانًا (بالفترة الذهبية للأفلام الصامتة) بدأت الأفلام تحقق تقدمًا وتبلغ ذرى جديدة فى التعبير . وقد جرى إدخال المستحدثات الجديدة فى الأسلوب الفنى والمضمون والأشكال التركيبية فى الأفلام من ألمانيا وفرنسا وروسيا .

ولقد ساعدت (الغزوة الأجنبية) كما سميت حينذاك على توسيع آفاق النواحى الجمالية عند العاملين فى صناعة السينما الأمريكية وغذت الطموح الوطنى . وكان رجال الفكر الذين كانوا قبل ذلك يعبرون عن لا مبالاة أو عداء للأفلام والسينما قد بدأوا ينظرون إلى السينما كشكل جديد من أشكال الفن . وظهرت نتيجة لذلك كتب ومقالات وتعليقات فى الصحف وصدرت مجلات سينمائية وعقدت ندوات سينمائية وأقيمت مسارح فنية خاصة . وراح رجال الفكر والنقاد يتنبأون بمستقبل باهر للفن السينمائى . وإلى جانب ذلك أسست اتحادات وجمعيات سينمائية وعقدت ندوات عن السينما والأفلام واقتصرت المسارح الفنية الخاصة على عرض الأفلام التجريبية وغير

العادية وكذلك لم تحل نهاية العقد حتى أصبح الفيلم كشكل جديد من أشكال الفن ليس معترفاً به على نطاق واسع فحسب ، وإنما أثار أيضاً حماساً جنونيًّا لإنتاج الأفلام التجريبية . وقد تعلم الفنانون والمصورون والشعراء والروائيون والراقصون والمهندسون من الشباب الراغب فى استكشاف آفاق التعبير السينمائى الفنى ، كيف يستعملون الكاميرا بأقل الموارد المتاحة وذلك لإنتاج الأفلام وحدهم .

وكان أول فيلم تجريبى أنتج فى أمريكا لإظهار تأثير اختراعات الأوروبيين هو فيلم « حياة وموت ٩٤١٣ هوليوود اكسترا » ، وقد أنتج الفيلم فى أوائل عام ١٩٢٨ وبلغت تكاليفه أقل من ١٠٠ دولار ، ومع ذلك أثار اهتمامًا وجدلاً كبيرًا إلى حد أن وكالة توزيع كبرى تعاقدت على توزيعه وعرضه فى ٧٠٠ دار فى أمريكا والخارج .

ولقد كتب روبرت فلورى وهو ناقد سينمائى أوروبى سابق ومساعد مخرج الحوار وتولى الإخراج وقام سلافكو فوركابتيش بالتصميمات والتصوير ، وكان هذا الأخير رساماً تحدوه رغبة جامحة فى إعداد أفلام شعرية . وتم إنتاج الفيلم ذات ليلة فى مطبخ بمنزل فوركابيتش واستخدمت فى إعداد مناظره صناديق من الكرتون وعلب السيجار وصفائح معدنية ولمبة كهربائية واحدة قوتها ٤٠٠ وات وأشكال من الورق المقوى .

ويمكن رؤية جانب من نوعية الفيلم فى الوصف أورده هيرمان فاينبرج فى صحيفة (صانعى السينما) الصادرة فى شهر يناير من عام ١٩٢٩ ، فقد جاء فى ذلك أن الهستيريا والإثارة اللتين تركزتا حول حفل الافتتاح ، قد ظهرتا بسرعة وبشكل واضح وذلك بواسطة تصوير نموذج من الورق المقوى لناطحة سحاب مع كاميرا تتأرجح من جانب لآخر ومن فوق إلى تحت فوق واجهة المسرح ويجرى تصوير لعب من السيارات أثناء وصولها بالكاميرا وهى فى وضع سفلى ، ولإظهار العذاب الفكرى الذى يعانيه الكومبارس عمد فلورى وفوركابيتش إلى قص ورق على شكل أشجار وتحريكها بواسطة مروحة كهربائية .

وبعد فيلم(هوليوود إكسترا) ، أخرج روبرت فلورى فيلمين خياليين تجربيين آخرين هما فيلم (حب الصغر) و (جوهان صانع الأكفان) . وقد أنتج الفيلمان بأدنى حد من التكاليف ، واقتبس أسلوب التمثيل من فيلم (خزانة الدكتور كاليجارى) .

وكان هذان الفيلمان الأمريكيان اللذان يعتبران أول محاولة أمريكية فى الأفلام التجريبية رائعين بالرغم من أنهما يعكسان بصورة صارخة النزعة التعبيرية الألمانية . وقد أظهرت تكاليفهما القليلة وإمكاناتهما الابداعية الكبيرة واستقلالهما عن عمال الأستوديوهات وموظفيها أن صناعة السينما أصبحت فى متناول كل إنسان . ذلك أنه لم يعد من المحتم على امرئ أن ينفق ثروة كبيرة لاستكشاف الامكانات الفنية لصناعة السينما .

وقد عرض فى نفس الوقت تقريبًا فيلم من هذا الطراز وإن كان أكثر طموحًا فى مجاله هو الفيلم التجريبى ذو الست بكرات (اللحظة الأخيرة) . واضطلع بالإنتاج بول فيجوس وقام بالإخراج والتصوير ليمون شامروى ، واضطلع بدور البطولة فيه أتوماتيبيسين . وهذا الفيلم حافل بالنواحى الفنية والمؤثرات المستمدة من دراسة واعية للديكور والإضاءة وطرق استخدام الكاميرا فى تصوير أفلام ألمانية مثل (السلع الشمعية) و (منوعات) و (الضحكة الأخيرة) وكل هذه الأفلام تمثل ظاهرة واضحة للأسلوب التعبيرى .

وكانت القصة بمثابة (دراسة فى التصور الذاتى) على أساس نظرية هى أنه فى اللحظة الحرجة التى تقع قبل أن يفقد المرء الوعى قد يرى بانوراما من الصور التى تلخص ذكريات حياة كاملة .

كانت القصة من نواح عديدة سطحية وميلودرامية . ولكن تم تفادى الأخطاء بطرق جديدة للمعالجة والأفكار والأسلوب الفنى ، الأمر الذى جعل الفيلم تجربة فريدة فى نوعها .

وكان التصوير الذى قام به ليون شامروى وهو مصور أمريكى مغمور ، يقارن بأحسن أعمال المصورين الأوروبيين .

وهناك فيلم (القلب المتيم) ، الذى أخرجه شارلزكلين ، وقد أبرز الفيلم نواحى الرعب والجنون فى قصة (بو) بأسلوب الفيلم الذى اتبع فى فيلم (كاليجارى) . إن أساس الأسلوب الأمريكى ، كأسلوب الفيلم الألمانى ، يعتمد كل الاعتماد على الديكور .

وتلا ذلك مباشرة ظهور فيلم على أساس قصة أخرى للمؤلف بو ، وهى قصة (سقوط آل أشر) . وقد قام بالإخراج والتصوير جيمس سيبلى واطسون وأعمال التجهيز والإعداد تولاها ميلفيل ويبر ، واستغرق إعداد الفيلم عامًا كاملاً ، وكان إنتاج الفيلم قد استهدف جدل المتفرج يغمره شعور بالغرابة والخوف .

وفيلم (سقوط آل أشر) يختلف عن قصة فيلم (كاليجارى) ، أظهر طريقة فريدة فى مادتها واستخداماً خياليًّا واسعًا للأسلوب التعبيرى الذى أضفى على الفيلم صفة مميزة تختلف عن الأفلام التجريبية اليوم . فمنذ بداية الفيلم يظهر فارس ممتط صهوة جواده وهو ينزل على سفح جبل إلى سهل منبسط وتتصاعد أمامه سحابات الدخان التى ينفثها من لفافته ، ويركز هذا الجانب من الفيلم على الغموض ، ويعقب ذلك سلسلة متوالية من الصور المثيرة للتوتر ، ثم تظهر مائدة عشاء تقوم على الخدمة حولها يدان مرتديتان قفازاً جلديًّا أسود اللون ، وبعد ذلك يكشف غطاء أحد الأطباق أمام أحد الجالسين ، ويظهر على الطبق رمز الموت ، وتتحول الشخصيات إلى خيالات تبدو كالأشباح تتحرك فى عالم دقيق من الأشباح والأرواح . ويتسم الفيلم كله بالصفة الهلامية التى أضفت على القصة سمة الاثارة مقرونة بالخيال المميز .

وهناك أعمال لمجموعة من التجريبيين تتعارض تعارضاً حادا مع الطريقة التعبيرية التى اتبعت فى فيلم (سقوط آل أشر) فقد كان أفراد هذه المجموعة ينظرون إلى الأفلام

الفرنسية مثل أفلام كليروفيدر وكافالكانتى وليجر وديسلو ، كمصدر للالهام ، وكانت الطريقة التى ينتجونها طريقة مباشرة وطبيعية .

ولعل أول الممارسين فى هذا الحقل هو رالف شتاينر المصور فى نيويورك ، وقد يرجع سبب ذلك إلى ممارسته التصوير الثابت . وكانت أفلامه مجردة من المؤثرات لأن السينما على حد قوله ، لم تستغل الاستغلال التام .

وهنا نرى فى هذا العمل محاولة لتجنب الوسائل الأسلوبية لكى يتسنى التركيز على الموضوع وكانت أول محاولة قام بها ستاينر فى فيلمه H.Q. ، بمثابة دراسة عن الانعكاسات على سطح الماء وفاز بجائزة التصوير وقدرها ٥٠٠ دولار لأحسن فيلم من أفلام الهواة لعام ١٩٢٩ . وقال شتاينر (لقد كنت مهتما بأن أرى مقدار المادة التى يمكن الحصول عليها بمحاولة رؤية الماء بطريقة جديدة) بدلاً من فعل أشياء للماء بالكاميرا .

وهنا معجب آخر بالأفلام الفرنسية وهو لويس جاكوب الذى أجرى مع اثنين من مساعديه وهما جو جيركون وهيرشيل لويس ، وجميعهم من فيلادلفيا ، تجربة فيلمية صغيرة فى عام ١٩٣٠ تدعى (التركيب المتنقل) ، ومع أن الفيلم فيلم تجريدى من حيث عنوانه ، فإنه يعد فيلمًا واقعيًّا ويحكى هذا الفيلم قصة فتى وفتاة يقعان فى الحب بعد أن ألتقى بهما فى استوديو صديق لهما لمدة نصف ساعة .

ولقد استهوت المعالجة النفسانية للفيلم جو جيركون وهيرستيل لويس . وعمدا إلى إخراج نفس القصة من وجهة نظر التصور الذاتى وبدلاً من تصوير أعمال الفتى والفتاة اتجهت الكاميرا إلى إظهار من هما وإلى أين ذهبا وما الذى رأياه وفعلاه .

والقصة الجديدة وعنوانها (قصة لا أحد) استخدمت استخدامًا حرا الأساليب والأجهزة السينمائية مثل الشاشة المنشطرة واللقطات القريبة والأقنعة وسرعات تصوير مختلفة وكاميرا متحركة والحركة العكسية .

وفى أحد المشاهد يرى جهاز تليفون يملأ وسط الشاشة وعلى جانبى التليفون ظلان لشخصين هما الفتى والفتاة ، يجريان الحديث التليفونى ، ويدرك المشاهد ما هو الموضوع الذى يتحدث عنه الفتى والفتاة حتى بدون أن يراهما أو يسمعها .

ولما ازداد التجريبيون الأمريكيون دراية وإلماماً بالوسيلة السينمائية الجديدة ابتعدوا عن النزعة التعبيرية عند الألمان وعن المذهب الطبيعى عند الفرنسيين ، واتجهوا إلى واقعية الروس المتزايد .. إن تأثير الأفلام الروسية ومذهبها الفنى يمكن تلخيصها فى كلمة (المونتاج) وقد قوض هذا التأثير المستويات الجمالية لسلفهم وقدموا معايير جديدة . إن مبدأ المونتاج كما عرض فى أفلام وكتابات إيزنشتاين وبودوفكين أصبحت عند حلول عام ١٩٣١ المرشد الجمالى لجميع العاملين التجريبيين فى صناعة السينما فى الولايات المتحدة .

ومن الأفلام الأولى التى يظهر فيها تأثير الأسلوب الفنى السوفيتى ، فيلم قصير من إخراج شارلز فيدور بعنوان (الجاسوس) وهو مقتبس من قصة أمبروز بيرس (حادث على جسر يونانى) . وقد أبان فيلم (الجاسوس) وفيلم (اللحظة الأخيرة) ، أفكار رجل مقضى عليه ، ولم يعالج الفيلم ذكريات عن أحداث حياة سابقة ، وإنما تناول أفكار الحاضر ، وصورت وكأنها تجرى فى جو واقعى بدلاً من قصرها على عقل الرجل المقضى عليه .

ولقد كان فيلم (الجاسوس) من حيث الأسلوب واقعيًا كل الواقعية ، فالممثلون الذين لم يكونوا محترفين ، لم يستخدموا الماكياج كما أن الديكورات وخلفيات الأستوديو لم تكن مطلية وإنما كانت كلها طبيعية . وقد دل الفيلم على أن المخرج يبدى اعتبارًا قويًّا للأسلوب الفنى السوفيتى .

وثمة أفلام تجريبية أخرى ظهرت فى تلك السنوات وكانت مقتبسة من نظريات جيجا فيرتوف وأفلامه . إن مبدأ فيرتوف بوجوب إنتاج أفلام يقوم بالتمثيل فيها ممثلون

غير محترفين أو قصص قد وجد استجابة كبيرة لدى منتجى الأفلام المستقلين الذين ليست لديهم خبرة مع الممثلين أو بناء القصة .

إن اتباع مبادئ فيرتوف قد أدى إلى ظهور سيل متدفق من الأفلام الشعرية والموسيقية ، وقد أسهم فى هذه الجهود فى هذا المجال جون هوفمان فى فيلمه (قبل الربيع) وهيرمان فاينبرج فى فيلمه (حريق الخريف) و (سيمفونية المدينة) وإيرفنج براونج فى فيلمه (مدينة المتناقضات) وجاى ليدا فى فيلم (صباح ساخر) ولين ديجر فى فيلمه (يوم فى سانتافو) ونايك سيبرت فى فيلمه (المياه المتدفقة) وغيرهم .

كانت هذه الأفلام أفلامًا حقيقية وتشبه الأفلام التسجيلية فى وصفها للأشخاص والأماكن والأنشطة .

وهناك أفلام أخرى حاولت أن تكون أكثر انتقادًا لعدد من الموضوعات التى عاصرتها . إن فيلم (وقفة القارب التجارى الأخيرة) من إخراج جون فلورى وتيودور هوف . كان فيلمًا كوميديًّا من فترة الانكماش ، وهناك فيلم (فطيرة فى السماء) من إخراج الباركازان واشتراك مولى داى ثاتشر وإيرفنج ليرنرورالف شتاينر ، حاول بسخرية تبيان أنه مع أن الأمور قد لا تكون على ما يرام فى هذا العالم ، فإنها ستكون كذلك فى العالم الآخر .

وعندما استتب الأمر للمونتاج كنظرية لصناعة السينما سرعان ما واجه التحدى بعد اختراع السينما الناطقة ، وقد سادت الفوضى والارتباك العاملين فى صناعة السينما وغيرهم ، وثار جدل لا نهاية له حول ما إذا كان المونتاج قد انتهى وما إذا كانت الأفلام الناطقة تعتبر إسهاماً فى الفن السينمائى أو أنها ليست سوى محاولة تجارية لدعم إيرادات الشباك المتناقصة ، ثم لا تلبث أن تتلاشى .

ومما يبعث على الدهشة والغرابة أن معظم منتجى الأفلام التجريبية كانوا يعارضون الأفلام الناطقة فى أول الأمر لأنهم شعروا أنهم سقط فى أيديهم ولم يعد لهم حول ولا

قوة ، وكان سبب معارضتهم هو الخوف والقلق من التغييرات التى سيضيفها هدا العنصر الجديد إلى صناعة السينما ، لقد قلبت الأفلام الناطقة النظريات السابقة التى تعلموها رأساً على عقب ، وذلك من الناحية الفنية . أما من الناحية العملية فإن ازدياد تكاليف الصوت قد أرغمت غالبية السينمائيين التجريبيين على التخلى عن أنشطتهم السينمائية .

على أن هناك بعض السينمائيين الذين سرعان ما كيفوا أنفسهم حسب التطور الجديد وظهور الأفلام الناطقة . ولعل أول وأبرز فيلم ناطق تجريبى هو فيلم (لوط فى سودوم) الذى أنتجه واطسون بالاشتراك مع ويبر ، وهما اللذان أنتجا فيلم (سقوط آل أشر) . ويحكى الفيلم أى فيلم (لوط فى سودوم) قصة مستمدة من التوراة عن تلك المدينة الشريرة التى أنزل الله بها الدمار والخراب ونجّى نبيه لوطاً .

والفيلم الناطق التجريبى الثانى الذى يستحق الذكر هو فيلم (من الفجر إلى الفجر) الذى أنتجه جوزيف بيرن فى عام ١٩٣٤ .

ويحكى الفيلم قصة فتاة وحيدة تعيش فى مزرعة منعزلة ولم تكن ترى أحدًا سوى والدها الذى أنهكه الفقر والمرض . وحدث ذات يوم أن جاء عامل زراعى يتجول إلى المزرعة يطلب عملاً . وفى خلال فترة ما بعد الظهر وقعت الفتاة والعامل فى مصيدة الحب وقررا الهروب معًا فى صباح اليوم الثانى ، وفى تلك الليلة أحس الأب بما حدث وخشى أن يفقد ابنته فقرر طرد العامل . وعند الفجر أصيب الأب بجلطة توفى على أثرها وأصبحت الفتاة وحيدة بلا رفيق أكثر من ذى قبل .

وقد عرض الفيلم مشاعر حقيقية جدًّا عن الموضوع إلى حد حفز إيريك نايت ، الناقد السينمائى فى مجلة تصدر فى فيلادلفيا إلى الكتابة عن الفيلم فقال (إننى لا أستطيع أن أقاوم الإغراء لوصف فيلم « من الفجر إلى الفجر » بأنه من أعظم المحاولات الرائعة فى صناعة السينما المستقلة فى أمريكا .

واستمر إنتاج الأفلام ولكن لم يستخدم الصوت فيها سوى اثنين ، وهما فيلم (الأرض المحطمة) من إنتاج رومان فردليتش وكلارنسى ميوز ، وقد استخدم فيهما الصوت والموسيقى . وهناك فيلم آخر اسمه (صاحب المطبعة السرية) من إنتاج طوماس بوتشارد ولويس جاكوبس ، وكان فيلمًا ساخراً .

وعندما ازدادت حدة الانكماش الاقتصادى عند حلول عام ١٩٣٥ إلى حد بدت فيه جميع الجهود المبذولة للتجارب الفنية عديمة الجدوى ، تركز الاهتمام حينئذ على الظروف الاجتماعية ، وبرز نوع جديد من الأفلام وهو الأفلام التسجيلية ، وفى ظل الأزمة الاقتصادية الحادة استسلمت الثورة الجمالية للثورة الاجتماعية . واستوعبت حركة الأفلام التسجيلية الأمريكية جميع العاملين فى صناعة السينما ، وسرعان ما أصبحت تلك الحركة قوة فعالة فى عملية تقدم الصور المتحركة .

على أن فريقاً واصل العمل فى إنتاج الأفلام حسب النمط القديم مع إضافة الصوت ومن هذا الفريق مارى إلين بوث المخرجة وتيد نيميث المصور وقد أدخل فى أفلام «رقصة انيترا» (١٩٣٦) و«نجم المساء» (١٩٣٧) و(بارابولا١٩٣٨) وتوكاتالا وفوجو (١٩٤٠) و«تار انتبلا»(١٩٤١) أدخلت الإضاءة والألوان والحركة والموسيقى فى إطارات تجريدية وسميت (بالسيمفونيات المرئية) وكان الهدف منها وضع تركيبة أمام العين من الأشكال المرئية مع استخدام موضوعى للموسيقى فى تجربة جديدة ..

وعندما دخلت أمريكا الحرب العالمية الثانية دخل الفيلم التجريبى فى طى النسيان ، ولكن مع انتهاء الحرب تجدد الاهتمام إلى حد كبير بالفيلم فى جميع أنحاء الولايات المتحدة . وكان وراء ظاهرة هذا الانتعاش الذى حدث فى فترة ما بعد الحرب قوتان بدأتا تتحركان أثناء فترة الحرب ، وأولى هاتين القوتين توزيع البرامج الفيلمية من مكتبة متحف الفن الحديث بتكاليف اسمية على الهيئات التى لا تستهدف الربح .

وكانت القوة الثانية تتمثل فى مايا ديرين منتجة الأفلام ، ويرجع إليها الفضل فى أن تكون أول من عمد منذ نهاية الحرب إلى حقن دماء جديدة إلى الانتاج التجريبى ، وكانت أفلامها كلها قصيرة وصامتة وغير ملونة ، وكانت أفلامًا رائعة . وإلى جانب ذلك كانت لها قدرة تنظيمية على أن تضمن عرض أفلامها فى المتاحف والمدارس والمسارح الصغيرة ، كما كانت تتمتع بموهبة المهارة فى الكتابة للتعبير عن أفكارهاوعقائدها فى مقالات تنشر فى المجلات والكتب والكتيبات .

وفى معرض كتابتها عن نواياها ومقاصدها فى أفلام مثل (شباك الحب بعد الظهر) (١٩٤٣) و (على الأرض) (١٩٤٤) و(دراسة فى الرقص للكاميرا) (١٩٤٥) قالت الآنسة ديرين أن هذه الأفلام (تمثل كوناً نسبيا .. تتعلق فيه مشاكل الفرد كعنصر مستمر وجديد يكون مائعاً غير متماسك ، وهذه إلى حد ما رحلة أسطورية للقرن العشرين .

ومع أن هذه الأفلام حافلة بأفكار ورموز معقدة ، إلا أن قيمتها السينمائية الرئيسية تكمن فى تشابك وتقارب اللقطات الذى يتحقق بواسطة أسلوب خلاصته البداية فى تصوير مشهد فى مكان وإنهائه فى مكان آخر وهكذا ، فإن الزمن والمكان الحقيقيين قد قضى عليهما وحل محلها (مكان وزمان) سينمائى مكن الأشخاص والأماكن والأشياء من التقارب فيما بينهما بانسجام تام .

إن المبدأ السينمائى الذى يبرز هذه الصور قد استغل أيضاً فى فيلم (إقامة الشعائر فى زمن مشوه ١٩٤٦) ، وقد وصفته الآنسة ديرين بأنه فيلم ليس دراميًّا أو ساردًا للأحداث ، وإنما هو فيلم قائم على الوصف ، أى وصف البلاد ، وكانت المحاولة فى هذا الفيلم تستهدف أن يكون فيلمًا راقصًا لا من العلاقات بين الزمان والمكان السينمائيين فحسب وإنما من العناصر غير الراقصة أيضاً .

وكان فيلم (الألعاب النارية) (١٩٤٧) من إخراج كنيت أنجر أقل اهتمامًا بالشكل

السينمائى وأكثر اهتمامًا بالصراع الانسانى وكان هذا الفيلم تدور قصته حول شخص مصاب بشذوذ جنسى ومرض عصبى يحلم بأن جماعة من أصدقائه تنقض عليه وتوسعه ضربًا بطريقة وحشية ، وكان هذا الفيلم قد عرض قدرًا من الخيال والأمانة فى تصوير الحالة مع دقة فى اللقطات الأمر الذى جعله يثير الدهشة وهو معروض على الشاشة .

وهناك فيلم قريب الشبه من حيث الروح والأسلوب الفنى لفيلم (الألعاب النارية) هو فيلم (شظية البحث) (١٩٤٦ ١٩٤٧) من إخراج كيرتيس هارينجتون . ويتناول الفيلم موضوع عذاب لحب ذاتى مراهق ويعكس الفيلم بوضوح تام ودقة متناهية بواسطة الحوار والاقتراحات والعلاقات بين صورة ، تجربة شخصية تاركاً المشاهد منهمكاً فى التفكير والتأمل .

وثمة مجموعة أخرى من المخرجين التجريبيين السينمائيين واصلوا النهج على منوال المدرسة غير الموضوعية للأسلوب الفيلمى التجريدى ، وكانت السينما بالنسبة لهذه المجموعة ليست وسيلة فحسب ، وإنما غاية فى حد ذاتها ، وقد عمد أفراد هذه المجموعة إلى استخدام الصور التجريدية واللون والإيقاع كتجارب وممارسات فى حد ذاتها بعيدًا عن قوتها فى التعبير عن الأفكار والآراء . وكان هدفهم استخدام الصور لا للمعنى وإنما للجمال ، والسبب فى ذلك أنهم كانوا مازالوا متأثرين بتجارب المخرجين الأوربيين الذين ظهروا فى أوائل العشرينيات أمثال إجلينج وريشتر وروثمان .

وكان أكثر أفراد هذه المجموعة تقدمًا وخبرة أوسكار فيشنجر . كان هذا المخرج من حواريى والتر روثمان السابقين ، وكان روثمان من التجريبيين البارزين الذين ظهروا فى فترة ما قبل أدولف هتلر . وقد وصف فيشنجر أفلامه أى أفلام فيشنجر بأنها (دراما فيلمية مطلقة) وكانت أفلامه كلها تمثل فيضاً من الشعور الذى يتكون بواسطة الموسيقى واللون والتصميم الجرافى .. مصوغة كلها فى أنماط من الحركة الايقاعية وقد استخدم أبسط أنواع الأشكال المربع والدائرة والمثلث مع خط منحن من الأنماط العاطفية

المتغيرة حسب الموسيقى ومبنية على أساس قوانين الشكل الموسيقى .

وكان إخوان جون وجيمس هويتنى مثل فيشنجر مهتمين اهتمامًا بالغاً بمسائل اللون والحركة والصوت التجريدية ، وقد أنتجا خمسة أفلام قصيرة سميت بالتمرينات .

وثمة طريقة ملموسة للتعبير غير الموضوعى انبعثت فى الأفلام الملونة التى أخرجها دوجلاس كروكويل ، ومن هذه الأفلام (فانتا سما جوريا) و (المطاردة) و (شلالات جلين) . وقد وصفت هذه الأفلام بأنها (لوحات زيتية متحركة) .

وهناك طائفة ثالثة من المخرجين التجريبيين التى حاول أعضاؤها عدم ممارسة التجارب التصويرية وإنما الاهتمام بالواقع الموضوعى . ولقد عمدوا على خلاف مخرجى الأفلام التسجيلية إلى عدم أية تعليقات شخصية عن الناس أو الأحداث . وكانت موضوعاتهم خفيفة ، ولكنها اكتسبت أهمية بفضل شكل التعبير السينمائى وكثافته الدرامية . وكان أشهر أفراد هذه المجموعة المخرج سلافكو فوركابيتش بسبب أسلوبه (المونتاجى) . فقد أخرج وحده فيلمين قصيرين يفسر فيهما تفسيرًا تصوير فيلم (همس الغابة) من إخراج واجنر وفيلم (كهف فينجال) من إخراج مندلسون بالاشتراك مع جون هوفجان ، وقد اشترت شركة مترو جولدوين ماير فيلم (همس الغابة) ولكنه لم يوزع للعرض العام لكونه فيلمًا ذا مستوى فنى عال . ويعرب كلا الفيلمين عن حب شاعرى للطبيعة واحترام المخرج للتكوين الشكلى فى تفاعل فنى بين العاطفة والإحساس .

ولعل أكثر الأفلام طموحًا فى تلك الفترة هو فيلم (الأحلام التى يستطيع المال أن يشتريها) وهو فيلم ملون من إخراج هانز ريشتر ، رائد الفيلم الأوروبى الشهير وقام بمهمة التصوير أرنولد إيجل .

ويروى هذا الفيلم قصة سبعة أشخاص قصدوا طبيبًا نفسانيًّا للهروب من الكفاح المرير من أجل البقاء . وينظر الطبيب النفسانى إلى عيونهم ويرى فيها صور أحلامهم ثم

يعيدهم فى وشك مقنع مما إذا لم يكن عالم الباطن حقيقيًا مثل العالم الخارجى .

إن كل رؤيا من الرؤى فى العين الباطنية كانت بمثابة سباق لونى موجه نحو الاقتراحات والرسومات والأجسام لخمسة من الفنانين الرواد ، فكان ماكس أرنست مصدر إلهام لقصة (عاطفة ورغبة شاب يصغى إلى أحلام فتاة صغيرة) وأسهم فرناند ليجر فى ناحية من نواحى الفن الشعبى الأمريكى . وذلك فى كتابة قصة حب بين دميتى مانيكان فى (فاترينة) للعرض مصحوبة بقطع من الشعر الغنائى لجون لاتوش . أما قصة « مان راى » ، فكانت بمثابة هجاء للسينما وروادها . وساهم مارسيل درشامب بصوره الملونة ولوحته المشهورة وهى (عارية تنزل على سلم) وتحويلها إلى فيلم وضع موسيقاه التصويرية جون كاج وغيرهم .

إن الأحلام برزت كعلامة مميزة لحركة الأفلام التجريبية الأمريكية ، فقد أظهرت هذه الأفلام استقلالاً فى الأسلوب واستكشفت ناحية من نواحى التعبير السينمائى لم يسبق أن حاول أحد استكشافها .

ولقد أكدت اليوم روح جديدة من الاستقلالية والأصلية والتجريبية فى صناعة السينما وإنتاج الأفلام نفسها ورسخت قدمها ، على أن التأثير الأوروبى الطليعى القديم مازال ملموسًا حتى الآن ، ولكن كثيرًا من المنتجين السينمائيين قد توصلوا إلى أشكال وأساليب محلية أخرى ، وكل واحد من هذه الأشكال والأساليب تدق الطبول لحق السينمائى التجريبى فى التعبير الذاتى ، ومن ثم فإن مستقبل الأفلام التجريبية يبدو الآن أكثر إشراقاً من ذى قبل .

ويجرى الآن إحياء الأفلام التجريبية ، القديمة منها والجديدة فى جميع أنحاء البلاد فى الكليات والجامعات والمتاحف وتعرض المرة تلو المرة . إن مثل هذه العروض من شأنها أن تؤدى إلى خلق مشاهدين جدد واجتذاب المزيد من النقد وتكون إلهامًا للانتاج المبدع للمزيد من الأفلام التجريبية .



دكتور جيرالد أوجرادى : مارس منذ أيامه الدراسية حياة نشطة جدًّا كمدرس ومحاضر وتولى التدريس فى تسع جامعات وكان اهتمامه موجهًا نحو دراسة الفيلم ، وقد انعكس هذا الاهتمام فى كتاباته للصحف الدورية ، ويقوم الآن بتدريس ندوات للخريجين فى جامعة ولاية نيويورك فى بوفالو عن الفيلم وأساليب الوعى ، وقد تعاقد أخيرًا مع شركة النشر بكلية أكسيروكس لتحرير كتاب دراسى والمساهمة فى وضعه بعنوان « فهم الفيلم » .

١٥ فضاؤنا فى زماننا
السينما الأمريكية الجديدة

بقلم : جيرالد أوجرادى

حينما كرمت كلية آداب فيلادلفيا فى شهر يونيو عن عام ١٩٦٦ جوناس ميكاس ، من مدينة سيمتيسكيان ، فى ليتوانيا ، كان قد مضى على إقامته فى الولايات المتحدة ١٦ عامًا وهى السنوات التى أعقبت مباشرة تجاربه فى زمن الحرب فى معسكرات الاعتقال ومعكسرات اللاجئين فى أوروبا . وقد ألقى إذْ ذاك محاضرة جاء فيها :

> إن كل شىء أؤمن به قد هز جميع مثاليتى وإيمانى فى نقاء الانسان وطهره وتقدمه من أساسها وحطمها . على أننى بطريقةٍ ما نجحت فى أن أحافظ على تماسك نفسى . ولكن لم أعد فى الواقع جزءًا واحدًا ، فقد أصبح كيانى مجزءًا إلى زهاء ألف جزءٍ مؤلم .
>
> ... ولم يساورنى أى شعور بالدهشة عند وصولى إلى نيويورك لأجد آخرين يشعرون نفس شعورى . لقد كان هناك شعراء ومخرجون ورسامون أشخاص كانوا هم أيضًا يمشون وكأن كل واحد منهم مجزء إلى ألف جزء مؤلم .

بيد أن طاقة هائلة انطلقت خلال العقدين المنصرمين (١٩٥٠ - ١٩٧٢) من هذا التمزق الشخصى والاجتماعى ، فقد دخل حقل العمل السينمائى فيض من الشعراء والرسامين والمثالين والراقصين والمصورين ومصممى الديكور وغيرهم ، وأنتجوا أنماطاً متنوعة من الصور المتحركة ، بسرعة هائلة ، وكانوا بمثابة قاعدة ينطلق منها صاروخ على مراحل ليصل إلى عنان السماء . تصف خط السير الذى يشبه الخط الذى سلكته للرحلة الأمريكية إلى القمر ، وهى الرحلة التى سبرت أغوار وعينا فى تلك السنوات . ومن هؤلاء الذين ترد أسماؤهم فيما يلى ، أنتج ميكاس وستان براخيج أفلامهما الأولى فى عام ١٩٣٣ وأنتج ستان فاندربيك أفلامه فى عام ١٩٥٤ وويل هيندل فى عام ١٩٥٧ وإيد امشويللر فى عام ١٩٥٩ وبروس بيلى فى عام ١٩٦٠ ، وكان هؤلاء جميعًا على علم بتراثهم السينمائى ، ووصف ستان فاندربيك نفسه منذ البداية بأنه طفل ميلييه . وقام ستان براخيج بإحياء ذكرى ميلييه فى محاضرة ألقاها فى عام ١٩٧١ وعمد سكوت بارتليت . المنتج الأمريكى من سان فرنسيسكو إلى إنتاج فيلمه (رحلة إلى القمر) بعد ذلك ببضع سنين . وعندما شاهد ميكاس هبوط الإنسان على القمر فى شهر أغسطس من عام ١٩٦٩ كتب يقول :

> إننى أقول بإيجاز هنا ما يجول فى فكرى عن الرحلة إلى القمر لأننى أواصل الاستماع إلى كل الأنباء عنها وأقرؤها إن رحلاتنا إلى الفضاء تعتبر روحًا جامدة . إنه كل ما هبط الانسان فى أعماق نفسه روحيًا ، فإنه سيطير أبعد ماديًا لأن العمليتين واحدة وأن المسافة نسبية بالنسبة إلى المسافة الداخلية الأقرب . وهكذا فإن السبيل الوحيد لوضع حد لعمليات استكشاف الفضاء هو البدء فى التراجع روحيًا ، وهذا هو أسهل شيء يمكن عمله .

لقد عمد منتجو الأفلام فى هذه الأحقاب إلى أن يشغلوا أمة لم يسبق لها فى تاريخها إلى تناول هذا القدر الكبير من المشاكل فى وقت واحد وتمر خلال تغييرات كثيرة بسرعة فائقة ، وهكذا وجدت نفسها مضطربة .. ففى أوائل الخمسينات وجدت نفسها تتبوأ مركز الصدارة والتفوق فى العالم لأول مرة ، ولكن مع مرور الوقت دقت (الساعة الأمريكية) وكان صدى دقاتها يعكس سيكولوجية قوة متقهقرة وشكاً ذاتيًّا حيث جرى قطع علاقات مع قارة تلو القارة ثم اندلاع الحرب الفيتنامية فى آسيا وقيام الثورة الكوبية فى أمريكا الجنوبية وإعادة بناء منظمة حلف شمال الأطلنطى فى أوروبا ، أما فى داخل البلاد ذاتها . فقد كانت هناك مسائل شائكة مثل الاضطرابات العنصرية التى سجلها جيمس بلو فى فيلمه (الزحف) والثورة الطلابية التى سجلها آرثر بارون فى (ثوار بيركلى) . وصدى الفضيحة الفيتنامية التى سجلتها شركة وينتر فيلم فى فيلم (جندى الشتاء) ، وغيرها من الأفلام منها فيلم (مواجهة فى ولاية كنت) حيث لقى بعض الطلبة مصرعهم على أيدى ميليشيا الحرس الوطنى .

وكانت هناك إلى جانب ذلك أحداث جسام ارتفعت فيها ألسنة اللهب فى حارات الزنوج فى كل من لوس أنجيليس وأتيرويف ونيوارك وأتت عليها النيران وحولتها إلى رماد ، وصاحب تلك الأحداث اغتيال زعماء منهم مالكولم إكس ومارتن لوثر كنج وجون كنيدى وروبرت كنيدى وصور بروس كونور فى فيلمه (ريبورت) أى (التقرير) اغتيال الرئيس فى دالاس مثل كابوس قومى دائم وأبرزسكان فاندريك فى فيلم (أوه) فى رسوماته ولوحاته جمجمة روبرت كنيدى المهشمة فى مطبخ أحد فنادق لوس أنجيليس .

لقد كان المنتجون السينمائيون يزدادون إلماماً بالنواحى الشكلية والجمالية بأفلام الرواد الفرنسيين والألمان والروس الذين برزوا فى العشرينيات ثم تأثروا بالسينمائيين المستقلين الذين نشطوا فى الأربعينيات منهم وبلارد ما آس « مارى منكين وماياديرين

وكيرتيس هارينجنون وكنيث أنجمر وجريجورى ماركوبولوس . وقد تناقضت الأفلام التى تتناول موضوعات الرقص والتحليل النفسى والبحر بعد أن تمزق المجتمع وعمد إلى إعادة بناء معتقداته الأساسية إزاء طبيعة الروح والنفس ومبادئ السلطة والجنس والدين والهيئات الاجتماعية والوحدة العالمية وعلم التنبؤالفضائى والكواكب فى العقود الأخيرة وثمة سحابتان ذريتان تتعلقان بدخانهما الكثيف فى الأجواء الداخلية والخارجية وإنك إذا لم تستطع أن تنسف العالم بالقنبلة الذرية ، فإنك تستطيع أن تنسف عقلك بالمخدرات .. وفى هذا الجو أخذت أمة بأسرها تنمو فجأة فى فضاء جديد تمامًا ، تنساب فى سفينة فضائية وتنقل فى الحال وباستمرار ملايين الصور من أركان الكرة الأرضية الأربعة . إن الزمان قد زعزع كيان المكان وإن التاريخ سيوضح كيف أن هذا التحول فى الوعى كان له آثاره الكبيرة على التجربة السينمائية . لقد أصبح ٩٧ فى المائة من الأمريكيين حتى منتصف الخمسينيات يملكون أجهزة تليفزيونية وانغمسوا فى حياة يضيعون فيها سبع ساعات يوميًّا أمام الصور المتحركة . ولقد وصف نورمان ميلر فى ترجمة حياته (جيوش الليل) وتناول فيها الزحف الاحتجاجى ضد الحرب الفيتنامية وضدالبنتاجون فى واشنطن فى شهر أكتوبر من عام ١٩٦٧ ، ثم كتب فيما بعد قصة الهبوط على القمر ووصف علاقة جيل الزاحفين بالتليفزيون وأثر البرامج التليفزيونية الفضائية على المجتمع والسينما .

ليس ثمة شك فى أن هذا المجتمع مجتمع يمتاز بالوفرة والغنى ، ومن ثم فإنه كان فى إمكان هذا البلد ، بالنسبة لبلاد أخرى ، الحصول على الكاميرات والأدوات والأجهزة السينمائية والأفلام وغيرها ، وهكذا ، أمكن مضاعفة الأصوات والعيون . ولقد ألقت أنيت مايكلسون محاضرة أثناء مهرجان الأفلام الرابع الذى أقيم فى نيويورك فى مركز لينكولن ، عام ١٩٦٦ جاء فيها :

لقد قيل لى أن هناك داخل كياننا الثقافى صبياناً فى العاشرة .

من العمر يمثلون أفلامًا مقاس ٨ « ثمانية » ملليمترات ، ومعظمها أفلام علمية في ساحات منازلهم . ولعل هذا يعتبر أهم حقيقة عن السينما فى عصرنا والأمل الحقيقى للسينما (المستقلة) .

وهناك أربعة من السينمائيين المنتمين إلى مناطق مختلفة من بلادنا يمكنهم أن يشرحوا الصور العديدة للسينما الأمريكية الجديدة أو السينما التجريبية أو السينما تحت الأرضية أو السينما المستقبلية أوالسينما الشخصية التى سادت فى تلك السنوات . وهؤلاء الأربعة متفقون على أن ستان براخيج هو العملاق التى كانت أفلامه شخصية أكثر من غيرها ومازال هذا العملاق يعيش مع زوجته جين وبناته الثلاث وولدين فى كابينة بنيت فى عام ١٨٩٠ على مرتفعات يبلغ ارتفاعها ٩٠٠٠ قدم فوق سطح البحر ، فى بلدة جيلبين بولاية كولورادو . لقد أنتج أكثر من ١٠٠ فيلم فى غضون العشرين عامًا المنصرمة بما فيها فيلم (فن الرؤية) الذى يستغرق عرضه أربع ساعات . وهو استكشاف منظم لفن الرؤية وقد وضع كتابًا وافياً عن هذا الموضوع بعنوان « مجازات الرؤية » ويشمل مبدأ الرؤية عنده الرؤية بعين مغمضة وكذلك المذكرات والأحلام (نهارا وليلاً) والهلوسة والتخيلات . ويستخدم عدسات مشوهة وكثيرًا ما يجعل المشاهد فى حالة توتر بتصوير أجسام بعيدة عن البؤرة وإظهارها فى شكل جديد .

وعمد فى الخمسينيات إلى (خدش) الأفلام وطلائها وغالبًا ما كان ذلك فوق الصور وكانت موضوعات أفلامه تتناول الحب والولادة وموت كلبه وبيئة بيته ، وهى كما وصفها تعتبر الأفلام الطليعية . على أنه هجر فى أوائل السبعينيات أجهزة الصوت وتخلى عن الرسم على الأفلام والمونتاج وانتقل إلى بيستبرج لإنتاج سلسلة غير عادية من الأفلام التسجيلية عن البوليس ومستشفى وإجراء عملية تشريح فى مكتب التحقيقات الجنائية . وكان عنوان الفيلم (طريق الرؤية بعينى المرء نفسه) .

وهو منهمك الآن فى إعداد فيلم مسلسل يستغرق عرض مسلسلاته ١٥ ساعة يعالج فيه حاشية من تطور الإدراك من الطفولة إلى المراهقة وما وراء ذلك . وهو بصدد إنتاج أفلام طويلة من هذا الطراز ويعنى هذا الاتجاه أن هناك حركة انتقال من الأفلام العادية القصيرة نسبيًّا إلى أفلام طويلة .

وهناك منتج من نيويورك يدعى ستان فاندربيك نحا نحوًا يختلف كل الاختلاف عن الأسلوب الذى انتهجه براخيج فى غضون العشرة الأعوام المنصرمة . وهو يرى نفسه فنانًا مقيمًا بالنسبة للعالم وإن كان يبدو دائم الحركة . وفى يناير من عام ١٩٧٢ كان فنانًا مقيمًا فى وقت واحد فى ثلاث مدن هى بوفالو وروشستر وثورنتو حيث كان يدرس التجديد والسحر فى مدينة وينتج فيلمًا باستخدام الكومبيوتر فى الثانية . ويتولى إعداد عرض متنوع يستغرق ثمانى ساعات فى الثالثة . وبعد بضعة أسابيع انتقل إلى معهد كاليفورنيا للفنون والآداب ، وكان اهتمامه مركزاً على النواحى الاجتماعية والسياسية . ولكنه مركز اهتمامه فى إنتاجه فى أوائل الخمسينيات من فيلم (الجنس البشرى) و (لفظة الموت) إلى فيلم (نبش الجمجمة) و (القمة) فى منتصف الستينيات كمنتج تجريبى على مسائل الحياة والموت على كوكبنا .

ومن الرواد أيضا المنتج السينمائى بروس بيلى . وهو بخلاف فاندربيك كانت جميع أفلامه يتقرر صياغة شكلها على مائدة التحرير حيث يمارس مهنته على أعلى مستوى ويعتبر فيلمه (الشجاع) سجلا لصدام لضمير شخص مع أحداث زمنية فى طول أمريكا وعرضها ، ويتضمن مشاهد لقاطفى الفاكهة والهنود الحمر الباقين فى السهول الكبيرة وشوارع نيويورك الخالية . ولا أظن أن ثمة سببًا آخر لوصف الفيلم أفضل من وصفه كفيلم تسجيلى لوعى ثقافة وتجميع كل القوى التى كانت منهمكة بإعادة بناء فكر الإنسان الأمريكى الجديد فى تلك السنوات .

وشخصيتنا الرابعة هو جوناس ميكاس نفسه الذى يعتبر باعث الروح للسينما

الأمريكية الجديدة التى جرت ولادتها على مدى عشرين عاماً . ومن أفلامه الممتازة فيلم (اليوميات والمذكرات والسكتشات) ، ويستغرق عرضه ثلاث ساعات . ويصف جوناس ميكاس هذا الفيلم بقوله (إن الكاميرا استخدمت فيه لتسجيل حالة مشاعرى وجميع ذكرياتى) . وقد صدرت لقطات كثيرة منه فى نيويورك وكونكتنيكات وكولورادو وعيرها .

وهذا يذكرنى بكلمة ألقاها فى فيلادلفيا وجاء فيها :

> إن جيلى وجيلكم قد تميزا بعلامة السفر والترحال .. وقد مضينا فى التنقل الدائم والبحث (ومازالنا نفعل ذلك) فى حركة دائبة متنقلين من طرف فى هذه القارة إلى طرف آخر بين سان فرنسيسكو ونيويورك .

ولقد عولجت حركة الانتقال هذه من ساحل إلى آخر فى أمريكا فى أفلام مستقلة أخرى مثل فيلم (زواج صديقى) من إنتاج جيم ماكبرايد وفيلم (البراندى فى البرارى) من إخراج ستانتون كاى .

إذن حاول هؤلاء المنتجون الأربعة إخراج أفلام تحكى قصص حياتهم . وتسجيل الذات هذا يعتبر من أحدث وأهم اتجاهات الفيلم الشخصى الأمريكى . ولقد قال سيزار زفاتينى السينمائى الايطالى فى حديث أدلى به فى جيمس بلو فى عام ١٩٦٥ :

> هناك فى الواقعية الجديدة الحركات الأولى المطلوبة حتى لا يستخدم الفيلم السابلة فى الشوارع كممثلين فحسب ، وإنما ينبغى إلغاء فكرة الممثلين كلية . إن المرحلة الأولى هى أن تأخذ الرجل من الشارع وتعمل منه ممثلاً . ولكن المرحلة الثانية هى أن تأخذ الرجل من الشارع لا كممثل وإنما لشخصه ذاته ..

إن لدينا الآن احتياجات جديدة ولكننا مازلنا نعيش فى سيكولوجية بالية .

لِمَ ؟ لأننا نعرف فقط الواقع الذى يحيط بنا وهو خارج إطارنا . إننا لا نعرف معرفة كافية علاقتنا بالآخرين ولكى نفعل ذلك علينا أن نتخلى عن رؤية القصص بلسان الضمير الغائب ولكن يجب أن تكون لدينا الشجاعة أن نوجه الآلات والأجهزة والميكروفونات نحونا ونحو الآخرين .

إن هؤلاء السينمائيين الأربعة ينتمون إذن إلى حركة أخرى ، وهى حركة الاعتماد على التراجم التى ظهرت فى نفس المدة التى عرفت بفترة (السينما الواقعية) ، ويمكن اعتبار ذلك كأسلوب يحظر استخدام نص مكتوب ولا يسمح للمخرج السينمائى أن يوجه أو يتحكم فيما هو أمام الكاميرا . وهذا الأسلوب يستخدم كاميرات يدوية ويجرى التصوير تحت أضواء كافية ويصور ممثلين غير محترفين فى موضع التمثيل . وقد أصبح ذلك ممكنًا نتيجة لسلسلة التقدم التكنولوجى . ومن ثم فإنه حينما يصبح التسجيل الثقافى فنا لأفلام تسجيلية عن شخصيات فإنه لابد من الرجوع إلى بيلى وبراخيج وميكاس وفاندربيك .

وفى إطار هذه المحاولة لاستثمار ألوف الأجزاء من الطاقة التى انطلقت على مدى عشرين عاماً ، فإن من الأهمية بمكان لفت النظر إلى حقيقة أن عمل رجال السينما الذين جاء ذكرهم حتى الآن لم يصنف بسهولة كما توحى بذلك ملاحظاتى فقد أنتج معظمهم أنواعًا كثيرة من الأفلام وأن عشرات من الفنانين البارزين لم يتناولهم هذا البحث . وتوضيحًا لذلك ، أذكر اثنين من العاملين فى صناعة السينما ، أحدهما من الساحل الغربى والآخر من الساحل الشرقى . وقد ظلاً وكلاهما مخلص لرؤيته الشخصية على مدى السنين ومع ذلك كانا قد لقيا اهتمامًا أقل من غيرهم .

لقد أنتج ويل هيندل أفلاماً رسمية مستخدمًا أسلوب الأفلام التسجيلية أساسًا لعمله . ومن أفلامه فيلم (بيلابونج) يتناول موضوعه معسكراً للصبيان فى شمال

كاليفورنيا وفى فيلم « ٢٩ ميرسى » يعتبر ترجمة لحياته . وفيلم (ووتر سميث) يتناول فريق السباحة الأولمبى أثناء فترات التمرين .

أما إد إيمشويلر فكان منذ أول عهده بالبحث الفيلمى وإنتاج الأفلام مهتما بعملية الخلق أو خلق العملية أولاً الرسم التجريدى ثم الحركة وخاصة فى أفلامه مع فرقة « الوين نيقولايس » الراقصة وغيرها من الفرق الراقصة ، وهى ليست أفلاماً تسجيلية أو تقريرية ولا أفلاماً عن شكل آخر من أشكال الفن ، ولكنها مشاركة متنوعة من جانب تفاعل أعضاء الفرق . وقد عمد إيمشويلر فى أفلامه (النسبية) و (الصورة) « اللحم والصوت » وخاصة فى فيلم (الراقصون الثلاثة) إلى حبك عمليات الوعى والفكر وتحولات المشاهد النفسانية والعاطفية والعقلية مع عمليات الرقص .

إنه من المهم بحث مسائل قليلة تحيط بإنتاج هذه الأفلام مثل التوزيع والعرض والنقد والحفظ الأرشيفى والدراسة الجدية والتمويل وغيرها . وقد صورت كلها بأفلام مقاس ١٦ ملليمترًا ولم تعرض فى دور عرض تجارية على الإطلاق ، ولكنها كانت تعرض فى عدد صغير من دور السينما الفنية ، وخاصة فى مسارح الكليات والجامعات ثم أخيرًا فى المتاحف ، وهذا ينطبق بصفة خاصة على مناطق خارج نيويورك ولوس أنجيليس وسان فرنسيسكو وثمة حقيقة وهى أن رواد السينما فى تلك الفترة من التاريخ كانوا جلهم من الشباب . وقد وزع بعض الأفلام بواسطة شركات ، وكان معظمها تستأجره منظمات أسسها العاملون فى صناعة السينما فى أوائل الستينيات ، منها شركة سينما كانيون التعاونية فى سان فرنسيسكو التى أسسها بيلى ، ومركز السينما التعاونى فى شيكاغو والجمعية التعاونية للمنتجين فى نيويورك التى أسسها ميكاس وثمة مؤسسة نموذجية للتوزيع هى جمعية الفيلم الخلاقة التى أسسها روبرت بايك .

ولم يكن للنقد أى وجود إذ ذاك ، ومن ثم فإن هذه الأفلام القصيرة رس على الإطلاق . وكانت الضرورة الملحة حين ذاك هى إصدار صحف يمكن أن يكون

للفنانين السينمائيين نفس الحظ من التعليق الذى يتمتع به الرسامون والمثالون والشعراء والموسيقيون . وقد صدرت حتى الآن أربعة كتب لمؤلفين أمريكيين (السينما الأمريكية الجديدة) تأليف جريجورى بانكوك و (مقدمة إلى الفيلم السرى الأمريكى) تأليف شيلدون رينان وكتاب (السينما الموسعة) تأليف جين يونجبلور وكتاب (الفيلم السرى) تأليف باركر تايلر ، وهناك ثلاثة كتب من تأليف أجانب هى كتاب (السينما الأمريكية الفنية) تأليف بول وجين لويس وكتاب (السينما الأمريكية الجديدة) تأليف ألفريد ليوناردى و (السينما التجريبية) تأليف دافيد كيرتيس المؤلف البريطانى . وثمة مجموعتان من الأحاديث السينمائية الأولى تحت عنوان (استكشاف الأفلام التسجيلية) من وضع ج . روى ليفين والثانية من وضع ألان روزنتول تحت عنوان (الفيلم التسجيلى الجديد يعمل) . وتعتبر هاتان المجموعتان أفضل دليل للعاملين فى مضمار (السينما الواقعية) وهناك أعمدة أسبوعية فى صحيفة (صوت القرية) بقلم ميكاس وصحيفة (لوس أنجيليس فرى بريس) التى أسسها يونجهود . تتيح المناقشة الوحيدة فى الصحف مع أن صحيفة (نيويورك تايمز) تولى التعليقات على المتاحف والمهرجانات اهتماماً كبيراً . وتنشر مقالات أطول وأكثر جدية فى صحف . اقترايماج) و (افتورام) و (كانيون سينما نيوز) و (كاتربيلار) و (فيلم كومنت) و (فيلم كالشر) و (فيلميكرز نيوزليتر) و (فيلم كوارتزلى) و (بيرفورمانس) .

وهناك مسألة حفظ الأفلام الأرشيفى مازالت تمثل مشكلة كبيرة وقد تم افتتاح أرشيف للفيلم الأنثولوجى فى نيويورك عام ١٩٧٠ برئاسة كل من ميكاس وب . آدامز سيتنى ، وهذا الأرشيف مخصص للفيلم كفن ، وتقوم هذه المؤسسة بعروض للأفلام من مجموعتها ضمن ثلاثة برامج يوميًّا . وإلى جانب ذلك ، يحتفظ الأرشيف بمجموعة من الأفلام لأغراض الدراسة والبحث وهى متاحة للمثقفين والأساتذة والطلبة مع مكتبة تضم مجموعة من الكتب والمجلات والقصاصات الصحفية والرسائل والسيناريوهات

وغيرها من الوثائق . وهناك أيضاً (أرشيف الأفلام الباسيفيكى) فى جامعة كاليفورنيا فى بيركلى ، ويشرف عليه شيلدون رينان . وهناك إلى جانب ذلك بعض الأفلام المتاحة للدراسة فى متحف الفن الحديث بنيويورك ويرأس قسم الأفلام فيه ويلارد فان دايك . وهو صديق كثير من المنتجين السينمائيين على مدى سنوات طويلة .

إن غالبية صانعى الأفلام فى السينما الأمريكية الجديدة يبنون حياتهم ومعيشتهم معتمدين على وظائف أخرى . ولدى معظم هؤلاء السينمائيين أفلام لم يتم البدء فيها أو أفلام لم تستكمل بسبب مشاكل مالية . وتنتشر مناهج صناعة الأفلام التعليمية فى الكليات والجامعات ويتسع نطاقها . وهناك مناهج تتلقى دعمًا ماليًّا من مؤسسات أهلية كبيرة مثل مؤسسة فورد ومؤسسة حاجنهايم ومؤسسة روكفلر وكذلك من معهد الفيلم الأمريكى ومجالس الفنون فى الولايات وغيرها من الهيئات .

وثمة عدد من النساء العاملات فى صناعة السينما والأفلام . ومنهن مايا ديرين ومارى مينكين وشيرلى كلارك وتستورم دى هيرش وهناك منتج مستقل أسود لديه هيئة عمل كبيرة مع أن جوردون باركس وميلفين فان بيبلز واوسى دافيز قد أخرجوا أفلاماً روائية لصناعة السينما فى هوليوود فى غضون السنوات القليلة المنصرمة .



دكتور ستيفن ل . كاريف : أستاذ بقسم السينما بجامعة كاليفورنيا الجنوبية ، وهو أيضاً مؤلف ومنتج أفلام تسجيلية وتليفزيونية بالتعاون مع زوجته الينور . والبروفسور كاريف ، عضو فى اتحاد الكتاب الأمريكى والأكاديمية الأهلية للفنون التليفزيونية والعلوم .



١٦ أفلام رجال العصابات

بقلم الدكتور / ستيفن ل . كاريف

سيقتصر هذا البحث على أفلام إدوارد ج . روبنسون وجيمس كاجنى وهمفرى بوحارت التى أنتجتها شركة إخوان وارنر فى المدة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٤٠ ، وعندما نستعرض أفلام هذه الشخصيات السينمائية الثلاثة فإننا سنلاحظ ظهور أفلام رجال العصابات وتنوعها ثم انهيارها ، لأن كل واحد من هؤلاء الممثلين أصبح نجمًا من نجوم الشاشة ، بفضل اشتراكه فى تمثيل أفلام كلاسيكية لرجال العصابات ولأن أفلامهم التى ظهرت فى المدة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٤٠ كانت فى الغالب من نوع أفلام رجال العصابات .

وسنعرف أفلام رجال العصابات بأنها أفلام من قصص تتعلق بموضوعاتها بالمجرمين الذين يستخدمون العنف البدنى ويمارسون أنشطتهم فى شكل منظم أثناء العشرينيات وأوائل الثلاثينيات ، وهى الفترة التى تعرف بفترة التحريم . إن أفلام رجال العصابات غالبًا ما تكون مبنية على أساس أعمال إجرامية حقيقية كما روتها الصحف فى العشرينيات والثلاثينيات . إن أفلام الغرب مستمدة من الخرافات والتقارير والسجلات التى تتناول الفترة فى التاريخ الأمريكى فى أوائل التسعينيات من القرن التاسع عشر .

• ولقد حقق إدورد ج . روبنسون نجوميته بتمثيله دور (ريكو بانديللو) فى فيلم رجال العصابات الكلاسيكى (قيصر الصغير) فى عام ١٩٣٠ . ويحكى فيلم (قيصر الصغير) حياة سيزار (قيصر) فريدريكو (ريكو) بانديللو ابتداءً من ممارسته أعمال السطو فى المناطق الريفية وحذقه استخدام المسدس بسرعة فائقة إلى تزعمه عصابة كبيرة فى مدينة مع استمراره الاعتماد على مهارته وسرعته فى استخدام المسدس حتى موته على يد رجال البوليس المسلحين بالمدافع الرشاشة من طراز (تومى) فى نفس المدينة .

وبعد مشهد افتتاحى يظهر فيه ريكو الذى يمثل شخصيته إدورد ج . روبنسون وحليفه جو الذى يمثل شخصيته دوجلاس فيربانكس وهما يقتحمان محطة للبنزين ويطلقان النار على العامل . نجد الرجلين بعد هذا المشهد يتناولان طعام العشاء ويقرأ ريكو فى جريدة بمدينة كبيرة تقريرًا عن احترام رجال العصابات لزعيمهم ثم عن ملابس الزعيم الفخمة ومجوهراته . ويرى أن زعيم العصابة فى مدينة كبيرة لا يضطر إلى تضييع وقته باقتحام محطات رخيصة للبنزين . ويقول ريكو بإعجاب (إن فى المدينة الكبيرة ، يفعل أشياءً بطريقة كبيرة) .

ويعرف ريكو تمامًا قيمة ملابسه الرخيصة المهلهة ويطمع فى ارتداء الملابس الثمينة والتحلى بالأحجار الكريمة والملابس التى يلبسها ويتحلى بها زعيم العصابة الذى تظهر صورته فى صدر صفحة الجريدة الأولى . ومن هنا بدأ ريكو يشعر برغبة جامحة فى النزوح إلى مدينة كبيرة .. إنه يريد القوة والنفوذ ويصف ريكو ذلك بقوله :

إننى أستطيع أن أفعل جميع الأشياء التى يفعلها ذلك الزعيم .. بل أكثر ! ! وعندما أجد نفسى فى مأزق أشق طريقى مستخدمًا مسدسى . وكما حدث هذه الليلة .. الرصاص أولاً ثم المناقشة بعد ذلك . لأنك إن لم تبدأ بالعمل ، فإن الآخر سيصطادك .. إن هذه اللعبة ليست للأشخاص المدللين .



إدورد ج روبنسون فى دور ريكو ، رجل العصابات فى مشهد من فيلم قيصر الصغير (عام ١٩٣٠)

(المصدر متحف الفن الحديث)



جيمس كاجني

(المصدر- دار المذكرات)



همفرى بوجارت

(المصدر -- متحف الفن الحديث)

أما صديقه « جو » فإنه يفكر فى الذهاب إلى مدينة كبيرة ليقضى أوقاتا جميلة ويمتهن الرقص . ولكن ريكو كان قد حدد أهدافه :

نساء .. ورقص .. من أين يستطيعون النيل منك ؟ إننى لا أكره الرقص .. ولكننى أريد أن أجعل الآخرين يرقصون .

وما إن وصل ريكو إلى المدينة حتى استطاع بنزعته العدوانية الصارمة أن يتزعم رجال العصابات فى فترة وجيزة من الزمان . ويعتقد ريكو أن زعيم العصابة لا يكون مؤهلاً لملء مركزه إذا كان شخصيًّا غير قادر على استخدام العنف البدنى . وقد انتزع ريكو زعامة أول عصابة ينضم إليها حينما أخذ زعيمها يحاول أن يدير شئونها وأنشطتها من وراء مكتبه . أما ريكو فقد اكتسب احترام العصابة بعد أن قتل ضابطًا كبيرًا من ضباط البوليس .

ومع ازدياد سلطته ونفوذه احتل ريكو المكانة التى كان يتطلع إليها ويعجب بها منذ وقت طويل اقتناء المجوهرات والحلى الزاهية والملابس الثمينة الفاخرة .

وراح يتباهى بملابسه الجديدة الزاهية ويخطر بها فى مشيته ويدفع بإبهامه فى وجه الذين يعطيهم أوامر بلهجته النارية .

وقد أخذ ريكو يرتقى ويصعد فى إمبراطورية الاجرام حينما قضى على زعيم منافس له حاول أن يتخلص منه مستخدمًا قتله مؤجرين . ولكن ما لبث الزعيم المنافس أن تراجع حينما قابل ريكو وجهاً لوجه :

ويصيح ريكو فى خصمه المنهزم .

لقد استأجرت هذه الحفنة من القتلة الصغار ولكنهم أخطئونى وقد أصبحت أنت الآن وحيدًا لا حول لك ولا قوة .. وإذا لم تكن خارج المدينة فى مدة أقصاها صباح غد فإنك لن تغادرها بعد ذلك إلا فى نعشى .

لم يكن اعتماد ريكو على العنف البدنى متمشيا مع العصر.. كانت إمبراطورية الجريمة تمر فى فترة انتقال نحو ممارسة أعمالها مثل المشروعات التجارية الأخرى بدون الاعتماد على العنف البدنى ، أما ريكو فقد كان مخلوقاً مثل الديناصور . ولما كان عاجزاً عن التكيف حسب البيئة المتغيرة أو فهمها حكم على نفسه بالانقراض .

لقد لاقى ريكو بانديللو زعيم الجريمة حتفه على يد رجال البوليس لأنه لم يقتل صديقه جو قبل أن يقدم هذا الأخير الدليل ضده إلى رجال البوليس فقد سمح ريكو لصداقته أن تأتى فى المرتبة الأولى مقدمًا إياها على عقيدته ومبدئه القائل .. « أطلق الرصاص أولاً ، ثم ناقش بعد ذلك .. لأنك إن لم تفعل ذلك فإن الرجل الآخر سينالك .. إن هذه اللعبة ليست للأشخاص ذوى الأيدى الناعمة». ولقد ظهر ريكو كشخصية مأساوية لا كشخصية شريرة ، رجل استولت عليه الأطماع وقضت عليه ولم يكن يعير التحذير بأن إطلاق النار أصبح عملاً بائدًا ، أى اهتمام .

إن فساد شخصية فيلم القيصر الصغير يمكن تبيانها بواسطة فئتين من الأفلام كل واحدة منهما تمثل مرحلة تزداد فيها الشخصية الأصلية ضعفاً وانحلالاً فالفئة الأولى التى نحت نحو فيلم روبنسون يمكن تصنيفها كأفلام ذات أعراض مميزة وأوجه شبه قريبة من فيلم (القيصر الصغير) .

أما الفئة الثانية وهى (قيصر الهزلى) فإنها تعتبر إيذاناً بتعميم شخصية (القيصر الصغير) وتحويلها إلى شخصية رجل العصابات الكوميدى ، فنى هذه الأفلام يتحول (القيصر الصغير) إلى شخصية حميدة غير مؤذية ، ويصبح دور رجل العصابات مجردًا من العنف .

وقد أخذ فيلم (القيصر الصغير) يعود إلى الظهور طوال العقد الرابع (١٩٣٠ ١٩٤٠) وأصبح فى الواقع فيلمًا كلاسيكيًا . إن شخصية روبنسون كرجل عصابات يدخن الغليون (البايب) ويتأنق فى ملبسه ويتسم بالصرامة فى معاملته ويتميز

بالتلويح بإبهامه قد استخدمت المرة تلو المرة . ولقد ظهرت (أعراض) فيلم (القيصر الصغير) فى عدد من الأفلام التى أنتجتها شركة إخوان وارنر ، وقد ظهر شبح هذا الفيلم على الشاشة فى فيلم (الأموال النظيفة) (١٩٣٢) وفيلم (الخطر الأسود) (١٩٣٤) وفيلم (رصاص أم صناديق اقتراع (١٩٣٦) وفيلم «الغلام جالاهاد» (١٩٣٧) ولقد ظهرت السمات المميزة لفيلم (القيصر الصغير) وأساليب التمثيل وترديد فلسفة ريكو فى هذه الأفلام ، وظهرت شخصية (القيصر الصغير) وهى تتصدى للمجتمع وتتخطاه ولكن « البطل » فى كل منها كان فى النهاية يدفع الثمن نتيجة لأطماعه الطائشة ، وغالباً ما يكون الثمن هو حياته . على أنه لا يمكن مقارنة هذه الأفلام بفيلم (القيصر الصغير) ، ولكنها مستمدة منه .

وثمة طائفة من الأفلام التى يمكن تعريفها بأنها (القيصر المضحك) أو الهزلى ، ومن هذه الأفلام فيلم « العملاق الصغير » (١٩٣٣) وفيلم « قضية قتل صغيرة » (١٩٣٨) وفيلم « الأخ أورشيد » (١٩٤٠) .

ولكن مع ذلك فإن هذه الأفلام تعكس مميزات فيلم (القيصر الصغير) . التباهى والإبهام الموجه للخصم والسيجار والضحكة الشريرة الواسعة والملابس الزاهية ، وتمثل فى الوقت نفسه تغييراً فى شخصية (القيصر الصغير) تخفيف وطأة العنف إلى حد كبير ووضع برونسون فى موقف هزلى واستخدام شخصيته « القيصر الصغير » كمصدر للنكات والتعليق الاجتماعى الجنونى . والسبب فى ذلك يعود من ناحية إلى عدم تشجيع أفلام العنف التى تمجد العنصر الاجرامى بواسطة هيئات الرقابة على الأفلام التى ظهرت فى أمريكا فى أوائل الثلاثينيات .

وموضوعنا الثانى هو جيمس كاجنى فقد حقق هذا التمثيل نجومية فورية بتمثيله دور (توم باورز) فى فيلم رجل العصابات الكلاسيكى الذى عرض فى عام ١٩٣١ وهو فيلم (عدو الشعب) من إخراج وليم ويلمان ، وحوار هارفى ثيو من رواية لكيوبيك جلاسمان

وجون برايت . وهدا الفيلم   عدو الشعب   من إنتاج شركة وارنر مثل فيلم (القيصر الصغير) ويتتبع فيلم (عدو الشعب) الدى يستغرق عرضه ساعة ونصف الساعة حياة شاب يبدأ حياته العملية بسرقات صغيرة ثم تتصاعد أعماله إلى السرقات الكبيرة والنهب والسلب ثم القتل وتنتهى حياته بوابل من الرصاص يخترق جسمه وهو يتهاوى عند باب منزل أمه الأمامى .

إن تسلسل أحداث فيلم (عدو الشعب) جزء من رواية واضحة لحياة توم باورز ونشأته من طفولته إلى مصرعه . ويساهم الفيلم بتفهم لشخصيته فى إطار زمنه . وفى بداية الفيلم يسبق دوى ست رصاصات العنوان (١٩٠٩) . وهده الرصاصات تضع فكرة لكيان القصة   حى من طبقة عاملة فى شيكاغو .

يبدأ المشهد بظهور توم باورز الصغير مع صديقه « مات دوبل » . ويبلغ كل واحد منهما من العمر عشرة أعوام . ويظهر الصبيان وهما متجهان إلى مقصف قريب بناء على طلب من ذويهما لإحضار بعض زجاجات البيرة للعشاء ويجيل توم بصره حوله بسرعة ثم يتناول جرعة من البيرة . ولم يحاول مات أن يمنع صديقه ، ثم يتقابل الصبيان مع فتاتين متجهتين إلى المقصف لشراء البيرة . ويعمد مات إلى العبث بشعر إحدى الفتاتين ويلفه على إصبعه ثم يستدير وينضم إلى توم . وينظر إليه الأخير نظرة استهزاء . وبعدها يسرق توم زوجًا من « قباقيب » الانزلاق ويقدمه إلى شقيقة صديقه مات حتى يستطيع أن يراقصها . وعندما يحتج مات على ذلك يجيبه توم بسخرية (ما شأنك) . إنها مجرد فتاة ! ! ، ويعمد كاجنى كمجرم كبير إلى سحق ثمرة (جريب فروت) على وجه خليلته فى فيلم (عدو الشعب) .

ويطلب شقيق توم إلى الفتاة أن تعيد (قبقاب) التزحلق الدى اشتبه فى أن شقيقه قد سرقه . وينتهى الحادث بأن يؤخد توم إلى منزله لكى يعاقبه والده بالضرب . ولم يبد

من الصبي أي احتجاج . وإنما كل ما بدا منه وقاحة باردة . والواضح أن توم ضرب كثيرًا فى الماضى .

ومنزل توم صغير وهو صورة للمنازل الكائنة فى الشارع وحوادث صبية هذه المنازل متشابهة ، والمكان بما يحيطه من سياج وطرق جانبية خشبية يعتبر مكاناً موحشاً إذا قورن بالمدينة المثيرة ، وقد اكتشف ذلك ثوم ومات عن طريق ممارستهم لأنشطتهم الإجرامية .

وفى مشهد عنوانه (١٩١٥) يشترك توم ومات فى عملية فاشلة لسرقة فراء تنتهى بمقتل أحد أفراد العصابة من جيرانهم . أما توم ومات فإنهما يقتلان رجل بوليس أثناء حادث السرقة .

وينضم شقيق توم إلى الخدمة العسكرية فى الحرب العالمية الأولى . أما توم فيبقى فى مكانه لمواصلة حياته الإجرامية . وعندما يعود شقيقه مايك يستشيط غضبًا بعد أن عرف أن أخاه توم أصبح مجرمًا متفرغًا وأنه أحضر إلى البيت برميل بيرة صغيرًا ، (حدث ذلك فترة التحريم فى أمريكا ، أى تحريم الخمور) ، وتصل ثورة غضب مايك إلى ذروتها عندما يجلس إلى مائدة العشاء . ثم يقفز صائحًا :

أتظن أننى أهتم إذا كانت هناك جعة فى ذلك البرميل ؟ أيها
القتلة ! ! إنها ليست جعة فى ذلك البرميل ! ! إنها جعة ودماء ..
دماء رجال ! !

ويمسك بالبرميل ويحطمه على الأرض ، ويبتعد توم عن أخيه بصيحة احتقار ويقول :

إنك لم تتغير أبداً.. إنك لست طيباً أيضاً.. إنك قتلت..
وأحببت القتل ! ! إنك لم تحصل على جميع هذه الأوسمة وأنت
واقف مكتوف اليدين أمام الألمان »

لم يثق توم فى دوافع شقيقه ، فهو لا يرى ثمة فرقًا بين القتل « للدفاع عن البلاد » . والقتل من أجل التخلص من عصابة معارضة . وينتهى المطاف بتوم بالموت متأثراً بجراحه التى أصيب بها من جراء إصابته برصاص أثناء معركة مع عصابة منافسة . وكانت هاتان العصابتان تحاولان السيطرة على صناعة الخمور ، وبيعها فى فترة التحريم . ويعتبر توم باورز من نواح عديدة شخصية بطولية . فهو يعيش طبقًا لمبدئه وعقيدته ويموت وهو يظهر شجاعة مادية فائقة . وقد اختار أن يحيا حياة إجرامية لأنها كانت طريقه للتقدم فى العالم ، فهو لم يكن يعرف طريقًا أفضل . وكان أبوه يعامله بوحشية وكان الرجال الذين التفوا حوله وتعلم منهم مجرمين .

لم يكن فيلم (عدو الشعب) فيلمًا كلاسيكيًا من أفلام رجال العصابات فحسب ، ولكنه كان بمثابة وسيلة لكى يعرض جيمس كاجنى بها شخصيته السينمائية . وظلت ملامح هذا الفيلم هى الملامح التى تتميز بها أفلام كاجنى على مدى ٣٠ عامًا من حياته السينمائية . ولقد أعطى فيلم (عدو الشعب) لكاجنى خلفية أيرلندية من الطبقة العاملة أو (ياقة زرقاء) لشخصيته على الشاشة .

لقد مثل جيمس كاجنى أربعة أفلام لحساب شركة إخوان وارنر . كانت شخصيته فيها تشبه شخصيته فى فيلم (عدو الشعب) إلى حد كبير ومن أفلامه هذه فيلم (عطلة خاطئ) (١٩٣٠) وفيلم (الباب إلى الجحيم) (١٩٣٠) . وقد قام جيمس كاجنى بدورين صغيرين فى فيلمين سبقا فيلم (عدو الشعب) ، وهما فيلم (ملائكة بأوجه قذرة) (١٩٣٨) وفيلم (العشرينيات المدولة) (١٩٣٩) .

لقد كانت شخصية كاجنى دائمًا متسمة بخرق القانون . ومن أفلامه البارزة فيلم (الشقراء المجنونة) (١٩٣١) وفيلم (صعب المراس) (١٩٣٣) . وفيلم (قاتل السيدة) (١٩٣٣) وفيلم (سارق الصورة) (١٩٣٣) وفيلم الجنتلمان جيمى (١٩٣٤) . وهذه الأفلام تسمى أفلام رجل الثقة وذلك لأن رجل الثقة كاجنى ،

اعتقد بأن العالم مدين له بالمعيشة ورجل الثقة هذا جذاب وذكى ولكنه نادرًا ما يدفع ثمن جرائمه . كما أننا لا نشعر بأننا نريد أن يدفع مثل هذا الثمن . إن هدا النوع من الأفلام كان إيذانًا بانهيار أفلام رجال العصابات من ذلك النوع .

وأخيرًا هناك أفلام (العمل والخدمة والمهمة) لكاجنى من إنتاج إخوان وارنر مثل (الفائز يأخذ الكل) وفيلم (هنا يأتى الأسطول) (١٩٣٤) وفيلم (الأيرلندى فى أمريكا) (١٩٣٥) وفيلم المنطقة الحارة (١٩٤٠) وتصور هده الأفلام كاجنى المعروف المقاتل والمتمرد والسريع ولكن اتجاه هده الأفلام كوميدى ويمثل كاجنى فى كل هذه الأفلام رجلاً من الطبقة العاملة ورجلاً له وظيفة وبحارًا وسائق شاحنة وما إلى ذلك . وتناقصت فى هذه حوادث خرقه للقانون إلى مخالفات للوائح المتعلقة بوظيفته .

وقبل أن نبحث أفلام همفرى بوجارت ينبغى لنا أن نتناول بالبحث أفلام شركة إخوان وارنر . وهى الشركة المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بإنتاج أفلام رجال العصابات فى الثلاثينيات . وفى السنوات التى كانت فيها صناعة السينما وإنتاج الأفلام الروائية يجرى تنظيمها حسب أساليب خاصة بكل شركة من شركات السينما التى كان كل أستوديو من أستوديوهاتها يترك العلامة المميزة على أفلامها ، أصبح هذا النوع من الأفلام أى أفلام رجال العصابات مقرونًا بشركة إخوان وارنر .

وهذا لا يعنى أن أستوديو شركة إخوان وارنر كان الأستوديو الوحيد الذى ينتج أفلام رجال العصابات ، ولكنه الأستوديو الذى حقق أكبر نجاح فى هذا النوع من الأفلام ، إن شركة إخوان وارنر هى الشركة التى أنتجت أفلاماً هامة أكثر وأخرجت شخصيات كلاسيكية أكثر من الشركات المنافسة بالإضافة إلى أنها كانت الشركة التى استمرت مدة أطول فى إنتاج هذا النوع من الأفلام .

إن الشركة حسب مدلول اسمها هى لإخوان وارنر وتملكها وتديرها عائلة واحدة .

ومن الطرق التى استطاع إخوان وارنر الاحتفاظ بالسيطرة والإشراف على شركتهم ضد المصالح المصرفية أثناء سنوات الانكماش فى الثلاثينيات إنتاج أفلام قليلة التكلفة نسبيًّا ، وكانت أفلام رجال العصابات التى مثل فيها أدوار البطولة روبنسون وكاجنى وبوجارث غير باهظة التكاليف إذا قورنت بإنتاج شركات أخرى مثل باراماونت ومترو جولدوين ماير ، وقد جعلت عناصر الإثارة والحركة فى هده الأفلام من هؤلاء الممثلين شخصيات مشهورة عند رواد السينما .

وقد بقيت شركة إخوان وارنر عائلية حتى نهاية عام ١٩٦٦ حينما باع جاك ل . وارنر نصيبه . كان جاك وارنر هو الذى حافظ على سياسة الشركة الخاصة بإنتاج أفلام قليلة التكاليف بالنسبة إلى بقية الشركات السينمائية الأخرى . ولكنها كانت أفلامًا مثيرة وموضع جدل بين رواد السينما وقوة جذب للمشاهدين حتى نهاية إشرافه على إنتاج فيلم (من الذى يخشى فرجينيا وولد ؟) وفيلم « بونى وكلايد » .

إننا نأتى الآن إلى آخر شخصيات الأفلام الإجرامية لشركة وارنر فى الثلاثينيات وهو همفرى بوجارت . أصبح بوجارت شخصية سينمائية بارزة بفضل تمثيله دور رجل العصابات ، دوق مانتى ، فى فيلم (الغابة الميتة) الذى عرض فى عام ١٩٣٦ . واستمر بوجارت فى نجوميته ممثلاً خارج إطار أفلام رجال العصابات فى الأربعينيات .

إن فيلم (الغابة الميتة) بخلاف فيلمى (القيصر الصغير) و (عدو الشعب) يمثل موقفًا دراميًّا تلتقى الشخصيات فيه إلى بعضها البعض لوقت ومكان محدودين لكى تتكامل فيما بينها ، وتظهر الشخصيات وقد طغت عليها البلادة والقصور الذاتى ، وهذا يبدو أنه انعكاس لاقتصاد أمريكا الذى وقع فى براثن الانكماش الكبير ..

والشخصية البارزة فى الفيلم كانت لكاتب لم يستطع أن يحقق أهدافه مبكرًا وراح يجوب الولايات المتحدة فى أمريكا بحثًا عن سبب للمعيشة . وإلى جانب ذلك نجد فتاة

تصاحب رجلاً بعد أن تعرفت إليه لمدة دقائق معدودة لأنها تعتقد بأن البيئة المحيطة بها بيئة مستبدة .

وفى إطار مثل هذه الشخصيات ، لم يكن لرجل العصابات دوق بانتى حيلة إلا أن يظهر بمظهر مناسب ، فقد كان هو وحده الذى له القدرة والرغبة فى القيام بأى عمل فى العالم . فهو المعطى والمستسلم للولاء بصفته زعيم العصابة .

ويعتبر دور مانتى الذى قام به بوجارت فى فيلم (الغابة الميتة) من شخصيات الشاشة التى لا تنسى فى الثلاثينيات – شخصية تبدو فى زمن عمرها ثلاثة أو أربعة أيام وشعر أسود فاحم مسرح إلى الخلف ، وعينان زائغتان وفم غير مبتسم وقميص مفتوح الياقة عند الرقبة . وقد دل هذا المظهر على أن هذا رجل قضى حياته فى صراع عنيف مع القانون ، وإلى جانب ذلك نجد فى فيلم (الغابة الميتة) الحوار الصريح الذى يجريه بوجارت والذى نحت أفلام كثيرة فيما بعد نحو هذا الأسلوب منها فيلم الصقر المالطى (١٩٤١) وفيلم كازابلانكا (١٩٤٣) . لم يكن بوجارت ممثلاً (جسميًّا) مثل جيمس كاجنى وإنما كان هو مصدر الحركة والنشاط حوله فى مشهد من المشاهد . وقد أصبح هذا الأسلوب العلامة المميزة لظهور بوجارت على الشاشة .

ولما اتسعت شهرة بوجارت كرجل عصابات فى فيلم (الغابة الميتة) ، استغل إخوان وارنر هذه الشهرة وأسندوا إلى همفرى بوجارت دور البطولة كرجل عصابات فى عدد من الأفلام خلال المدة من عام ١٩٣٦ إلى عام ١٩٤٠ وكان يأتى فى المرتبة الثالثة بعد إدورد ج . روبنسون وجيمس كاجنى . وقد قام بوجارت فى هذه الأفلام بدور البطولة مع التخلص من البطل دون أن يشعر المشاهدون بأى حزن عليه . ومن هذه الأفلام فيلم (رصاص أوكراث) وفيلم (الغلام جالاهاد) وفيلم (غلام أوكلاهوما) وفيلم (العشرينيات الصاخبة) .

ولقد قام همفرى بوجارت أيضًا بأدوار البطولة فى أفلام قليلة التكاليف من أفلام

رجال العصابات لشركة إخوان وارنر ، ومن هذه الأفلام فيلم (الغلمان المهربون) (١٩٣٨) وفيلم (ملك العالم التحتى) (١٩٣٩) وفيلم (لا يمكن أن تفلت من العقاب) (١٩٣٩) . وكانت شخصية بوجارت فى هذه الأفلام سيئة دون أى لمحة إنسانية ، الأمر الذى جعل من دوره كرجل العصابات دوق مانتى فى فيلم (الغابة الميتة) شخصية مؤثرة لا تنسى .

وقبل أن نختتم هذا البحث نقول إن أفلام (القيصر الصغير) و (عدو الشعب) و (الغابة الميتة) كانت أعمالاً فردية من أعمال الفن ، وهذا ينطبق أيضًا على أفلام كل من إدورد روبنسون وجيمس كاجنى وهمفرى بوجارت .

وليس ثمة شك فى أنه ليس فى الامكان أن تكون بمثابة نسخ إنجاز فنى على مستوى جودة الأصل . وبالاضافة إلى ذلك فإن صناعة السينما كما ذكرنا تعرضت إلى ضغط كبير من جانب هيئات الرقابة أثناء الثلاثينيات .إن أفلام رجال العصابات الكلاسيكية الثلاثة تمثل رجل العصابات فى إطار بطولى تقريبًا . وهكذا كان من المحتم أن يتدهور هذا النوع من الأفلام منذ ظهوره فى ثلاثة أفلام كلاسيكية .



دكتور جيرالد ماست : أحد العاملين السابقين فى صناعة السينما فى هوليوود ، وهو الآن أستاذ مساعد للغة الإنجليزية فى كلية ريتشموند بجامعة نيويورك . وقد وضع « موجزاً لتاريخ السينما » بعنوان « العقل الهزلى » يستعرض فيه الكوميديا والسينما كما كتب مقالات عديدة للصحف الدرامية والمجلات الدورية المتخصصة فى السينما .

١٧ سنوات الأستوديو

بقلم : جيرالد ماست

لقد تأسس نظام الأستوديو فى هوليوود على أساس الحاجة التجارية لكميات كبيرة من الأفلام الترويحية الكاملة فنيا . وقد مات هذا النظام بعد أن ماتت الحاجة إلى الكم أيضًا . وتختلف سنوات الميلاد والوفاة . بحيث يصعب تحديدها . إن هذا النظام تطور تدريجيًا فى السنوات التى أعقبت الحرب العالمية الأولى ، ومات متأثرًا بمرض طويل مؤلم التليفزيون فى غضون السنوات الخمس عشرة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية . ولعل عام ١٩١٦ يمكن اعتباره عام الميلاد على أية حال ، وفى أعقابه اضطلع أدولف زوكور برئاسة مؤسسة ضخمة جمعت بين شركته « لاسكى » وشركة باراموت للتوزيع . وعند حلول عام ١٩١٨ « لم يكن هناك أستوديو واحد لم يكن يخطط لإنتاجه السنوى » على حد قول لويس جاكوبس .. وفى عام ١٩٢٤ جمع ماركوس لوى أستوديو مترو جولدوين مع اضطلاع لويس ب . ماير برئاسة قسم الانتاج وما أن حل عام ١٩٢٥ حتى ولدت شركة إخوان وارنر وشركة كولومبيا وشركة يونيفرسال وشركة فوكس .

إن أساس نظام الأستوديو كان الحاجة إلى التخطيط للانتاج للعام كله . لم يكن

الفيلم مشروعا فنيًا فرديًا تجاريًا وإنما جزء من إنتاج سنة كاملة . لقد كان أستوديو هوليوود بالفعل مصنعًا للترويح . وهو كأى مصنع آخر ، هدفه إنتاج عدد كبير من السلع ذات نوع دائم الجودة . وله مبدأ تنظيمى كما لأى مصنع آخر ، وهو « تقسيم العمل » - أى إنشاء إدارات منفصلة كانت كل إدارة منها تساهم بإنتاجها فى الكل . لقد كانت ثمة إدارة منفصلة للكتاب وأخرى للممثلين وثالثة للفنيين ورابعة للميكانيكيين وخامسة وسادسة للدعاية والإعلان لترويج « السلعة » الجاهزة وهكذا . وتربط هذه الإدارات إلى بعضها البعض مجموعة من الرجال فى المكتب القيادى ، وهؤلاء الرجال هم الذين يخططون للانتاج لسنة كاملة ويتصرفون فى جميع الميزانيات ويحافظون على استمرار العمل الجماعى .

إن إدخال الصوت المتزامن فى الحقيقة أعطى قوة لنظام الأستوديو ، فالتكاليف الهائلة لآلات الصوت الجديدة والصعوبات الشديدة والتعقيدات المتعلقة بالتصوير والتسجيل الصوتى معًا قضت على معظم شركات الانتاج الصغيرة ، وليس ثمة شك فى أن إنتاج أفلام صامتة لم يكن فى الإمكان استمراره فى إطار صناعة معتمدة تتطلب وجود أستوديوهات مقاومة للصوت ولقطات مفصلة وكمالاً فنيًا فى تسجيل الكلمة الملفوظة . وقد استمرت السيادة لنظام الأستوديو من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٤٥ .

وهناك رأيان متناقضان فى نظام الأستوديو . وقد خلق هذا النظام توتراً شديدًا واضحًا بين الفن والتجارة ، فالفن يتحدى الانتاج الجماعى وعمليات التجميع ، ونتيجة لذلك ، أصر كثير من النقاد على أن فيلم أستوديو فى هوليوود يجب عدم مقارنته بشكسبير أو ديكينز أو بيتس كتعبير فردى للروح البشرية . ولكن ينبغى اعتبار أفلام الأستوديو وسيلة ترويحية لاتباع الاحتياجات العاطفية العميقة للناس الذين يجلسون أمام الشاشة مسلوبى الألباب ، وهذا الرأى لا يأخذ الأفلام مأخذ الجد كفن ، وإنما كعلامة للتكوين السيكولوجى والاجتماعى للشعب الأمريكى . إن النجوم والبريق ودرجة

الكمال التى وصل إليها فيلم الأستوديو ... كل ذلك يلعب بمشاعر المشاهدين ورغباتهم وأحلامهم وينقلهم إلى آفاق مملكة أكثر إقناعًا بالواقع المؤلم خارج مسرح السينما . أو لعلّ التفاؤل الذى يشيع فى الأفلام الأمريكية وحتمية كشف المذنب والرذيلة ومكافأة الفضيلة قد أكد ذلك له إيمان الشعب الأمريكى بنفسه . إن مشاهد الخلق الحسن والعدالة والسياسة والتاريخ فى أفلام الأستوديوهات طمأنت الشعب الأمريكى بأن مجتمعه سينجح فى النهاية فى قهر شرور الحياة الواقعية - وهى الانكماش الاقتصادى والاضطرابات السياسية القائمة فى أوروبا . إن الأفلام فى إطار هذا المعنى يمكن اعتبارها كتجربة اجتماعية لشعب بأكمله ، وهى تجربة تتمثل فى تأكيد دينى للمجتمع تمامًا كما كانت المأساة اليونانية فى أثينا والمأساة الياصابانتية فى إنجلترا .

ومن ناحية أخرى هناك نقاد كثيرون اليوم يرون سنوات الأستوديو الماضية فترة من السخف والهراء واللغو وسقط المتاع . لم يكن ثمة ما يستحق أخذه مأخذ الجد فى الفيلم الأمريكى على الاطلاق وخاصة إذا ما قورن بالأفلام الناضجة الذكية التى كان ينتجها فى فرنسا كل من رينوار وفيجو وكلير وغيرهم فى وقت واحد . وأقول على سبيل المثال إن زميلا لى منهمك الآن فى إعداد دراسة عن عظماء المخرجين فى التاريخ السينمائى ، لا يذكر مخرجًا أمريكيًّا واحدًا من مخرجى سنوات الأستوديو فى تلك الدراسة . ويفترض هذا الرأى أن جوهر الفن الفيلمى هو الذكاء والعقل والرؤية الشخصية لعمل شخص مبدع واحد تمامًا كما هو الحال بالنسبة للرواية والتمثيلية أو الشعر . لم تكن غالبية الأفلام من عهد الأستوديو أفلاماً شخصية ولا فردية وإنما هى إنتاج جماعى .

إن هناك بعض الحقيقة فى هذين الرأيين المتطرفين . ولقد كانت غالبية الأفلام الأمريكية من سنوات الأستوديو أكثر إمتاعًا من الناحية الاجتماعية ومن الناحية الجمالية . ويمكن قول نفس الشىء عن ألوف التمثيليات التى أنتجت فى عصر إنجلترا الذهبى لعصر النهضة والدراما الباروكية (أى ذات أسلوب يتسم بأسلوب فى التعبير

الفنى ساد فى القرن السابع عشر) . وهناك كليشيهات وصيغ مضحكة فى الحبكة والسيكولوجية والسياسة وغيرها فى تمثيليات طوماس كايد وجون فليتشر وألوف التمثيليات التى لم تعتبر على الاطلاق أهلاً للذكر فى الصحف ، على أن ذلك العصر قد أنتج شكسبير ومارلو وجونسون وويستر الذين حولوا الكليشهات - إلى الأفكار المبتذلة وتخطوها . وعليه ، لقد كانت هناك فى الحقيقة فردية فى سنوات الأستوديو .

لم تكن الأستوديوهات نفسها متماثلة ولعل أهم تباين فى أساليب ووسائل الأستوديوهات ما هو قائم بين أستوديوهين عملاقين هما مترو جولدوين ماير وبرامونت . لقد كان أستوديو مترو جولدوين ماير خاضعًا لسيطرة مركزية ديكتاتورية تقريبًا يضطلع بها لويس ب . ماير وإيرفنج تالبرج . أما برامونت ، فقد كان أستـوديو تنظيم مسيب ، ويمنح حرية أكبر للمنتجين والمخرجين الفرديين . وقد كان أستوديو مترو جولدوين ماير استوديو النجوم جريتا جاربو وجين هارلو وجوان كروفورد ونورما شير وجودى جارلاند وكلارك جابل وليونيل باريمور وميكى رونى وسبنسر تريس . أما برامونت ، فقد كان أستوديو المخرجين والكتاب منهم إيرنست لوبيتش وجوزيف فون شترنبرج وسيسيل ب . ديميل وليو ماك كارى وبريستون سترجز وبيلى ويليدر .

ولم يكن هذا التباين بين مترو جولدوين ماير وبرامونت بدون ضربات حظ ، ففى الثلاثينيات كانت سياسة مترو جولدوين ماير ، على ما يبدو هى الأكثر حكمة ، ففى حين أن رواد السينما اعتبروا أفلام جولدوين ماير هى الأكبر فنا وتأثيرًا كانت فردية برامونت قد ألقت بها فى خضم المتاعب المالية ، وكانت نتيجة ذلك أن فقدت هذه الشركة كثيرًا من نجومها (فيلدز وماى ويست وإخوان ماركسى) ثم اضطرارها إلى إجراء تنظيم جديد كامل للأستوديو فى عام ١٩٣٥ ، ولكن أفلام مترو جولدوين اليوم تبدو سطحية وميتة بالنسبة للحيوية المتدفقة لأفلام برامونت . إن كثيرًا من أفلام جاربو كانت تقليدًا ضعيفًا لأسلوب فون شتيرنبرج ديتريش . وتبدو أحسن الأفلام

الكوميدية لشركة مترو جولدوين ماير منها مثلاً (عشاء فى الثامنة ، وفيلم (القنبلة) باهتة وضعيفة بالنسبة لأفلام برامونت مثل فيلم « سيقان بمليون دولار » ، و« ريش الحصان » ، و« شوربة البطة ») ، لم يكن أى من الأستوديوهات الأخرى قد وصل إلى ما وصلته هذه الأستوديوهات أى مترو جولدوين ماير وبرامونت . أما شركة إخوان وارنر فقد تميزت بأفلام رجال العصابات والتراجم والأفلام الموسيقية ولديها مخرجون مثل وليم ويلمان وميرفين لوردى ووليم ، ديتبريل وباصبى بيركلى ونجوم مثل جيمس كاجنى وإدوارد جيمس روبنسون وبيتى ديفيز . وتفوقت شركة فوكس للقرن العشرين بالأفلام التاريخية والأفلام الحافلة بالمخاطرات من إخراج جون فورد وهنرى كنج وهنرى هاتاواى ومن أبرز نجومها تابرون باور وهنرى فوندا والأفلام الموسيقية التى مثل أدوار البطولة فيها دون أميش وأليس فاى وبيتى جريبل ودان دالى وأفلام كوميديا بطولة شيرلى تمبل . أما شركة «آركى أو» فقد تميزت بالأفلام الموسيقية الراقصة السلسة التى مثل أدوار البطولة فيها فريداستير والأفلام الكوميدية الخفيفة التى مثل دور البطولة فيها كارى جرانت والأفلام الكوميدية والمخاطرات من إخراج هوارد هوكس . وتفوقت شركة يونيفرسال فى أفلام الرعب مثل فراناكشتاين ودراكيولا والرجل الذئب من إخراج جيمس هويل وتود براونتج وفى الأفلام الكوميدية من إخراج و . س فيلدز بعد أن ترك شركة برامونت وكذلك فى الأفلام الغنائية بطولة ديانا ديربين وجلوريا جين .

إن غالبية المخرجين فى عصر الأستوديو كانوا مخرجين محترفين وفنيين غير خياليين الذين كانوا يقبلون أى نص يصل إلى أيديهم . ولكن المخرجين الآخرين ، وهم القلة الذين أقاموا الدليل على كفاءتهم وقدرتهم قد انتزعوا الحق لقوى فى تشكيل النص قبل التصوير ثم الإشراف على القطع والتشطير بعد ذلك . إن هؤلاء المخرجين القلائل تخطوا قيود موظفى الأستوديو بنجاح كبير حتى أنهم أصبحوا كالنجوم العظام ، تتنافس أستوديوهات كثيرة أخرى على دعوتهم لاخراج أفلام لها إلى جانب عملهم فى

أستوديوهات الشركات التى تستخدمهم .

ويعتبر إيرنست لوبيتش أشهر مخرج فى هوليوود فى تجنب الصيغ والنصوص ، بل إنه كان يجد متعة فى التصرف بها وكان الموضوع الرئيسى المحبب لأرنست لوبيتش هو الجنس . وكان فى الواقع موضوعاً رئيسيًّا فى عصر صدر فيه قانون أدبى رسمى فى عام ١٩٣٣ بتحريم الجنس فى السينما . كانت المرأة فى سنوات الأستوديو إما نقية طاهرة أو ساقطة ، وكان الرجل إما جنتلماناً شريفًا أو مخادعاً أفاقاً . وقد كان لوبيتش مخرجاً أظهر الأزواج ، حتى المخلصين منهم ، بأنهم تأتى عليهم لحظات يرتكبون فيها الخيانة الزوجية كما أظهر النساء أنهن لسن تماثيل ، وإنما كائنات ذوات أحاسيس ومشاعر ونزعات جنسية قوية . وكان لوبيتش أمريكيًّا ساخرًا لا أمريكيًّا مثاليًّا كغيره من معاصريه . ولكن سخريته لم تكن مريرة مثل السخرية فى أفلام أريك فون ستروهايم .

كان الصراع الرئيسى فى فيلم لوبيتش بمثابة معركة بين الفتنة الجنسية والحدود الدائمة لحياة الشخص . فنى أفلام « الفردوس المحرم » . و « الأمير الطالب » و « استعراض الحب » و « الأرملة الطروب » و « كلانى براون » فإن الممثلين كانوا يشعرون أن مراكزهم الاجتماعية فى الحياة تدفعهم فى اتجاه - فهم إما ملكات وأمراء أو خدم - فى حين أن رغباتهم تشدهم نحو اتجاه آخر أما فى أفلام « دائرة الزواج » و « مروحة الليدى ويندرمير » و « إذن هذه هى باريس » و « ساعة واحدة معك » و « الملاك » فإن الممثلين شعروا بأن زواجهم (وهو مركز اجتماعى من نوع آخر يشدهم جانبًا فى حين أن رغباتهم تشدهم نحو جانب آخر . وفى فيلم « فينو تشكا » وفيلم « أكون أو لا أكون » ، فإن المعتقدات السياسية تتجه نحو جهة والعاطفة نحو جهة أخرى . وفى فيلم « متاعب فى الفردوس » نرى أن المهنة تشد إلى ناحية (وهذه المهنة هى اللصوصية) والرغبة تشد إلى ناحية أخرى .

كيف نجح لوبيتش فى تقديم هذه الأفلام الجنسية فى عصر لم يستنكرها فحسب ،

وإنما سن قوانين لتجربها ؟ والجواب على ذلك ببساطة هو أن لوبيتش تناول هذا الموضوع الخطير بطرق ساخرة وماهرة تنتزع منه كل عاطفة وشهوة وتحول الجنس إلى مسألة فكرية . وكان لوبيتش فى الأفلام الصامتة يكشف الفتنة الجنسية بالتركيز على أجزاء غير حية ، إن المرايا والأزرار والعصى والقبعات والساعات والمصابيح والمراوح والقفازات ... كل هذه الأشياء تكشف الطريقة التى يشعر بها شخص نحو الآخر فى غرفة واحدة بدلاً من لقطات لإظهار عيون لامعة وشفايف مرتجفة أما فى الأفلام الناطقة ، فقد أضاف لوبيتش إلى ذلك بعدًا آخر إلى أفلامه الجنسية الكوميدية بأن جعل الصورة والصوت يتعارضان مع بعضها البعض .

وفى فيلم « استعراض الحب » يروى موريس شيفالييه حادثًا من نافذة والكاميرا موضوعة فى الخارج تظهره وهو يتكلم عن الحادث فى حين أننا لا نسمع ما يقول ، ومن ثم فإن هذا المشهد يترك لخيالنا تبيان ما يقول . أما فى فيلم « متاعب فى الفردوس » فإن هربرت مارشال يبدأ بتقبيل مريم هوبكنز أثناء جلوسها على أريكة ، ويعمد لوبيتش إلى تحليل المشهد تدريجيًا إلى أن تبدو الأريكة خالية .. ثم يظهر ذراع لرجل مرتفع فى علامة محذرة « لا تسبب إزعاجًا » وذلك على باب فندق ثم يعمد الذراع إلى غلق الباب . لقد نقل لوبيتش بمهارة وبدون كلام الرجل والمرأة من الأريكة إلى السرير . ونرى موريس شيفاليه فى فيلم « الأرملة الطروب » ينغمس فى حركات جنسية سيقان جانيت ماكدونالد تحت مائدة فى مقهى . على أن لوبيتش يحتفظ بالكاميرا مسلطة على الوجهين اللذين يعلوان المائدة . ولم يلجأ إلى القطع تحت مفرش المائدة . ولكن كلام الآنسة ماكدونالد الذى تقول فيه مخاطبة جليسها . «كف عن ذلك » و « لا تفعل ذلك » يعرفنا بما نستطيع أن نراه ولكننا نستطيع أن نتخيله . وفى فيلم « الملاك » ينقل لوبيتش الشعور بأن (صالون) الدوقة الفخم ليس سوى ماخورة – ولكن بدون استخدام كلمة « ماخورة » أو أى من مفردات هذه الكلمة أو بدون إظهار بنت تمارس

عملها هناك وبدون تبيان أى « زبون » قدم إلى المكان لذلك الغرض بصفة خاصة . وفى فيلم « نينوتشكا » ، يدعو ميلفين دوجلاس جريتا جاربو إلى شقته لمقابلة جنسية . وهى توافق على إغوائه لها بأسلوب تجريدى وإكلينيكى محكم حتى أن أى إشارة لشهوة واضحة فى المشهد تتحلل إلى مزاح فكرى ودعابة وسخرية .

إن الجنس بالنسبة للوبيتش يعتبر وظيفة بشرية بغض النظر عن الوظائف البشرية اللائقة . على أن الجنس ليس هو الوظيفة البشرية الوحيدة ، ولا ينفى جميع الصفات البشرية الأخرى مثل الذكاء والفطنة والمهارة والأخلاق وحضور البديهة والدعابة والذوق والأسلوب . أما بالنسبة لأكليشهات الأستوديو فإن الجنس إما شعلة فتاكة أو لا وجود لها . أما لوبيتش فقد أظهر أن الجنس ليس سوى نوع واحد من النشاط البشرى الطبيعى بين هذين الحدين المتطرفين .

كان جوزيف فون شتيرنبرج مخرجاً أصاب نجاحاً كبيراً جداً فى تصوير مواقف هوليوود العادية نحو الجنس . وتعتبر أفلام فون شتيرنبرج الناطقة وهو « الملاك الأزرق » و « موروكو » و « شنغهاى إكسبريس » و « الشيطان هو المرأة » و « الإمبراطورة الحمراء » قصص سحر مقتبسة من إلياذة هوميروس حيث يجرى سحر الرجال والنساء بشهوة طاغية . وكانت مارلين ديتريش هى محور أفلام فون شتيرنبرج ، وكانت الساحرة الطاغية التى تحول الرجال إلى لبن .. وفى حين جعل لوبيتش العلاقات الجنسية طبيعية وهزلية تتسم بالسخرية بأقصى قدر ممكن جعلها شتيرنبرج ، غريبة للغاية .

وهناك مخرج هو هوارد هوكس يختلف عن غيره من المخرجين ، فهو لم يكتف باستبعاد ظهور الجنس من أفلامه بل إنه عمد إلى إلغاء جميع المشاهد العاطفية التى اتسمت بها أفلام هوليوود . ويمتاز الممثلون فى أفلام هوكس بتركيزهم على العمل لا على الإحساس والمشاعر . وكانت أفلامه ترفض اختفاء الصفة الخلقية أو العاطفية على المشاهد وهذه ميزة بارزة فى عهد سادته النزعة الخلقية والعاطفية . ومع أن أندرو

ساريس يدعى أن أبطال أفلام هوكس يتقيدون باختصاصهم ولكن لعل كلمة « ذات » أقرب إلى الحقيقة ، ونرى الممثل فى أفلام هوكس محصورًا فى دائرة نفسه أى وظيفته وعمله ومصالحه وإحساسه الشخصى بالنزاهة . إن الصراع فى أفلام هوكس ينبثق من نزاهة شخصية تتعارض مع نزاهة شخصية أخرى ففى فيلم « النهر الأحمر » تتعارض « الذات » أو « الأنا » الأكبر سنا لجوت واين مع « الأنا » أو « الذات » الأصغر لمونتجمرى كليفت . وفى فيلم « النوم العميق » نرى « الأنا » الذكرية لهمفرى بوجارت تتعارض مع « الأنا » الأنثوية للورين باكال . وفى فيلم « تربية الطفل » نرى « الأنا » للعالم كارى جرانت تتعارض مع « الأنا » الماكرة لكاترين هيبورن . وهى تبدو قطة أكثر شراسة من فهدها المدلل ، ويعتبر فيلم « القرن العشرين » أكثر أفلام « الأنا » الكوميدية كمالاً ونجاحًا على الاطلاق ، حيث نرى ممثلين مسرحيين هما جون باريمور وكارول لومبارد يمثلان دورى سفينجالى وصديقته نريلبى الجحود يتقاتلان حتى الموت الذى يتسم بالأنانية .

ومن السخرية أن نجد فى هذا الصراع مزيجًا من الحب والجنس . وهناك وراء جميع الأنانية فى أفلام هوكس الكوميدية . كغيرها من الأفلام الكوميدية قصص حب يتخطى العقبات . والعقبات فى أفلام هوكس الكوميدية هى « الاناث » نفسها . وإلى جانب ذلك يأبى هوكس أن يضفى على النساء فى أفلامه الناحية العاطفية ، وتعتبر المرأة القوية بالنسبة لهوكس مثل الرجل الجسور ذات التزام ثابت بالغرض والامتناع عن الكذب للآخرين أو لأنفسهن . ونتيجة لذلك . لم يحدث أن عبر عن العواطف والمشاعر فى أفلام هوكس بالكلام . لأن تصوير مشاعر غامضة بكلمات محددة هو بمثابة التحدث كذبًا . ففى فيلم « النوم العميق » نرى همفرى بوجارت يقول للورين باكال بصعوبة بالغة « حسنًا » أظن أننى أحبك ، وهذا تعبير بالقول عن العواطف .

وفى الجانب المقابل لهوكس هناك جون فورد ، وهذا الأخير كان مهتما مثل هوكس

بتحديث الغرب القديم ، ولكن فورد لم يكن يستطيع مقاومة تحويل رجل غربي إلى مجرد مجاز أدبي . ففي حين أن قصص هوكس كانت تدور حول رجال أقوياء الإرادة يفرضون إرادتهم على الضعفاء ، فإن الرجال فى قصص فورد فضلاء يسلطون الأضواء الأدبية على الظلام الروحى . والمقارنة بين الظلمة والنور أبانت نفسها فى التكوينات المرئية لفورد وكذلك أسلوب حبكته للقصص . والأشرار فى قصص فورد إما متوحشون غير مهذبين لم يتعرضوا فقط للضوء الأدبي والخلق ، وهناك رجال أكثر شراسة ووحشية . وهم رجال ينتمون إلى المدينة ولكنهم كيفوا القانون والنظام لخدمة أغراضهم الخاصة .

وكان إيمان فورد المطلق بالعطف البشرى فى فيلم « مركبة السفر » تعتبر المركبة أو العربة عند فورد عالمًا مصغرًا للمجتمع . ونوع الناس الذين حوتهم المركبة أو العربة هم أناس فضلاء فى إطار نظام فورد الأدبي والخلق بغض النظر عن أخطائهم الاجتماعية والخلقية .. فالطبيب المخمور والخارج على القانون والمرأة الساقطة من قاعة الرقص والمحتال والمتآمر .. كل هؤلاء قد أصلحوا أنفسهم فى إطار مشاعرهم المتبادلة « كرفقاء سفر » . أما الشخص الوحيد الذى لم ينصلح من ركاب العربة . كان رجل مال واسع الثراء هارباً بما يحمل من مال من مصرفه الخاص ، ويعمد إلى إلقاء محاضرات وعظات عن « فسوق » المسافرين الآخرين .

وتبدو معتقدات فورد الأدبية والسياسية بوضوح وجلاء فى اقتباسه من قصة « كرمة الغضب » لشتاينبيك . فبدلاً من أن يلقى اللوم على النظام الاقتصادى نفسه كما تفعل الرواية ، ينحى فورد باللائمة على آل « جود » وعلى اعتداءات القوى الطبيعية – الرياح والمطر والجو – ويحيل فورد دراسة شتاينبيك السياسية لطبقة اجتماعية كاملة إلى ملحمة شخصية لعائلة واحدة . وبدلاً من الوصول بالنهاية حسب رواية شتاينبيك وذلك بسورة غضب ويأس (والوسيلة الوحيدة لحل المشكلة هى أن تنتج كرمة الغضب نبيذًا) ، فإن

فيلم فورد ينتهى باتجاه عائلة « جود » وهى مفعمة بالسرور نحو النور . إن أفراد عائلة جود لابد أن يكتب لهم البقاء لأنهم هم الشعب . ويعتبر العنصر الأساسى للبقاء بالنسبة لفورد هو الحب العاطفة الإنسانية والمشاركة بالمشاعر . وهذا العنصر يعرضه أفراد عائلة جود بسخاء . إن أفلام فورد لا تتسم بالقسوة والسرعة كأفلام هوكس ، ولكنها تتميز بالمشاعر الحقيقية للحب والآلام والتضحية الإنسانية .

ويعتبر فرانك كابرا زميل جون فورد فى الكوميديا . ذلك أن مركز الفضيلة بالنسبة لكل من هوكس ولوبيتش . وتعتبر الآراء السياسية بالنسبة لكابرا وظيفة المشاعر الانسانية . فلو أننا أحببنا بعضنا البعض وتعاملنا بحرارة فإنه لن تكون هناك حروب أو فقر أو طغيان أو غش أو تعاسة . وكان نظام كابرا الأدبى هو التعبير الكامل لتفاؤل عصر الأستوديو والايمان بالمثل الأمريكية . أما الشرور السياسية والاجتماعية فهى من صنع هؤلاء الذين حوروا المثل الأمريكية لخدمة أغراضهم الأنانية ، ولو أننا جميعًا لم نخضع لأية مؤثرات مثل مستر « ديدز » ووطنيين مثل مستر سميث وغير معقدين مثل « جون دو » لما بقى للمشاكل الاجتماعية أى أثر .

وكان نظام كابرا السياسى سخيفًا كل السخف ، حيث إن النزول بالأفكار المتصارعة إلى مسائل عاطفية أمر ينطوى على التغاضى عن الحقيقة وهى أنه يمكن أن يختلف رجلان طيبان حول أشد الحلول السياسية حساسية . ولكن رأى فرانك كابرا فى أن السياسة تنسجم مع آمال جمهوره الذى أحس بوطأة الانكماش ترهق كاهله والحرب العالمية الثانية تواجههم . إن عالم كابرا السياسى المثالى فى فيلمه (الأفق المفقود) ليس أرضًا ، ولكن يستطيع حل المشاكل السياسية فقط بالهروب من الواقع السياسى .

إن مشكلة كابرا مع الواقع السياسى تبدو واضحة كل الوضوح فى فيلمه « قابل جون دو » وهى كوميديا مجازية عن معركة بين المسيح وهتلر فى أمريكا الحديثة . ولم

يلاحظ كابرا على الاطلاق التناقض الساخر الذى أثاره بنفسه . فهو يلقى اللوم الأدبى على الرجل الغنى الشرير الذى قام بدوره إدورد أرنولد . وأرنولد هذا الذى يملك صحفاً ومحطات إذاعة وقوة بوليسيةخاصة ، يحتكر جون دو الرجل الساذج الشعبى لكى يصبح دكتاتور أمريكا . إن الذى لم يدركه كابرا أن التجرد العاطفى الذى يعبر عنه جون دو والذى يقتنع به كابرا نفسه ، هو مادة نموذجية للأطماع الاستبدادية . فنواحى التجرد العاطفى هذه ليست شبيهة بتلك التى كانت عند هتلر . إن فلسفة دو بأن جميع أمثال جون دو فى العالم يجب أن يحبوا بعضهم بعضا هى المادة بعينها التى تصنع الدكتاتوريين والديماجوجيين .

وبالرغم من السخف السياسى لأفلام كابرا ، بما فيها فيلم « قابل جون دو » أفلام مسلية جدًّا . وأحسن هذه الأفلام هى الأفلام التى لا تكاد تكون فيها مناقشة حادة ، ومعظم أفلام جارى كوبر أو جيمس ستيوارت التى يمتاز فيها هذان النجمان بالتمثيل الطبيعى أو الأفلام التى يغلب عليها ذكاء جان آرثر أو بربارة ستانويك . إن الحرارة الانسانية التى يمتاز بها الممثلون الذين اشتركوا فى أفلام كابرا وأفلام فورد تحيى الأفلام بالرغم من تفاهتها الأيديولوجية وهكذا ، نرى أن كثيرًا من أفلام كابرا تدور حول الصحفيين ومنها فيلم « الشقراء البلاتينية » و « حدث ذات ليلة » و « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » ، و « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » و « قابل جون دو » . ومع ذلك فإن هذه الأفلام تدافع عن حريات أمريكا الأساسية وتحميها . إن أكثر أفلام كابرا الترويحية ينبع موضوعها من التصوير الانسانى الحى للصراع بين الشدة واللين .

يعتبر لوبيتش وفون شتيرنبرج وهوكس وفورد وكابرا أبرز المخرجين فى سنوات الأستوديو الذين هم أنفسهم نتاج نظام الأستوديو وأخرجوا أفلامًا داخل إطار هذا النظام . ولقد أنتج شابلين وولت ديزنى أفلامًا خالدة فى سنوات الأستوديو ، ولكن لم يعمل أى منهما لحساب أحد وإنما عملا لحسابهما ، أما هيتشكوك ولانج ورينوار

وكلير ، فإنهم جميعًا أخرجوا أفلاماً للأستوديوهات ولكنهم استقدموا من خارج إطار هوليوود للعمل لحسابها . لم يكن أورسون ويلز نتاجًا لهذا النظام ، ولم يكن يستطيع أن يعمل بنجاح داخل إطار النظام ، وهناك مخرجون قادرون أقل كفاءة من العمالقة الخمسة . وهم ليو ماكارى الذى أخرج أفلامًا كوميدية عاطفية على نمط أفلام كابرا وإن كانت أبطأ حركة وحيوية منها ، وبريستون ستيرجز المخرج الذى جمع بين الحوار الحاد وسفسطة لوبيتش وحب كابرا « للمجتمع الصغير » وجورج كيوكور الذى أخرج أفلامًا كوميدية ذات أسلوب على نمط أفلام لوبيتش ولكن بدون بعد نظر هذا الأخير وموقفه ، ووليم ويلمان الذى يعتبر صورة أرق وأحلى من هوكس .

إن كثيرًا من المخرجين والنقاد اليوم يشعرون براحة كبيرة لتحررهم من طغيان سنوات الأستوديو . وهم يذكرون كيف حطم أورسون ويلز نظام الأستوديو وكيف أن أعظم المخرجين منهم على سبيل المثال فورد وهوكس قد اضطروا إلى إخراج عشرات من الأفلام الوسط . على أن نظام الأستوديو نجح بالنسبة لعدد من المخرجين . لأنه فى أى مكان غير الأستوديو يستطيع مخرج أن يتقن مهنته بإخراج عشرات الأفلام قبل أن يظهر موهبته الشخصية وخياله ؟ أين يقضى المخرج السينمائى اليوم فترة التمرين ؟ أفى التليفزيون أم فى شارع برودواى أم فى الجامعة أم فى مسرح سينمائى حيث يشاهد أفلام الآخرين ؟ . إن ميرفين لوروى أخرج أفلامًا فى المدة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٣٣ أكثر مما سيخرجه مايك نيقولاس فى حياته كلها . كان نظام أستوديو هوليوود بالنسبة لكثير من المخرجين تجربة تحريرية تتيح لهم الفرصة لإخراج أفلام أحسن مما أخرج فى أى مكان آخر وفى أى زمان.



روبن ماموليان (ذو النظارة) فى مركز الدراسات المتقدمة بمعهد الفيلم الأمريكى فى بيفرلى هيلز

١٨ روبن ماموليان المبدع الفنى

حديث أجراه آرثرنايت

نايت : لقد دخلت حقل العمل السينمائى يامستر روبن ماموليان عند بدء السينما الناطقة ؛ ما هى ذكرياتك عن تلك الفترة ؟

ماموليان : إن ذكرياتى عن تلك الفترة هى أنها كانت فترة انتفاضة هائلة وإثارة . لقد كانت بمثابة انفراج ، وإذا أردت أن أسهب فى الحديث عنها أستطيع أن أقارنها بالرحلة إلى القمر فى حقل العلم . وليس ثمة شك فى أن الأفلام هى الفن الوحيد الذى خلقه الانسان فى العصور الأخيرة . أما ألوف الفنون الأخرى فإن عمرها يتعدى الألوف من السنين . والآن فبالاضافة إلى الصور الصامتة التى تتحرك على الشاشة أصبح لدينا الكلمات المنطوقة . وقد جعل هذا التطور وسيلة السينما أغنى فكريًّا وعاطفيًّا .

نايت : لقد انتقلت إلى الأفلام من المسرح . هل تميل إلى اعتبار الفيلم عند تلك النقطة ، أى النقطة التى ظهرت فى الأفلام الناطقة – على أنها امتداد للمسرح أو كشكل مميز من أشكال الفن ؟

ماموليان : أوه .. لا ... لا .. لقد شعرت دائمًا بأن الأفلام شكل جديد مميز جدًّا من أشكال الفن . والحقيقة أن الشاشة الصامتة نجحت فى النهاية فى تطوير شكل خاص

بها من أشكال الفن النقى . وحينما أدخل الصوت على الشاشة ، ساد منتجى الأفلام شعور كبير بعدم الأمن لأنهم لم يكونوا قد اعتادوا هذه الإضافة الجديدة إلى السينما . قد تتذكر جيداً يا آرثر إن كثيراً من الناس فى هوليوود وبعض المدن – حتى جورج جان ناثان ، الشخصية البارزة كانوا يعتقدون بأن الأفلام الناطقة ليست سوى بدعة لا تلبث أن تختفى بعد عام أو عامين .

نايت : لقد كانوا فى الحقيقة يأملون فى أن تتلاشى .

ماموليان : صحيح ، ولكن كما يحدث دائماً حينما يطرأ شىء جديد تميل غالبية الناس المعنيين إلى التحفظ . ومما يبعث على الغرابة أن التقاليد فى أصغر الأشكال الفنية عمرًا أى الأفلام – تترسخ بسرعة وبصلابة . ولما كانت الصناعة لم تعتد على الحوار فإنها اختارت الطريق الأسهل واتجهت إلى المسرح لتسجيل الكلام .

لقد سبقت عملى السينمائى بإنتاج مسرحى فى نيويورك ، ومن ثم فإنه فيما يتعلق بالحوار ، لم يكن ثمة شىء جديد عنه بالنسبة لى . وكان اهتمامى بالأفلام مرده أساسًا إلى أن جوهر الأفلام كان الكاميرا والحركة . وهكذا ، فإن الأمر بالنسبة لى كان نفس الشكل الفنى مع عنصر جديد وهو الصوت . وقد يكون فى اليد ستة أصابع ولكنها مع ذلك تبقى يدًا . فإذا تعلم حصان النطق فجأة فإنه سيبقى مع ذلك حصاناً ، وأنك لا يمكن أن تجلس معه وتلعب الورق .

نايت : إن ذلك سيكون بمثابة تجربة ممتعة ، ولكن الأمر هو أن كثيرًا من مخرجى ذلك العهد الذين سبق أن عملوا فى المسرح مثل صديقك جورج كوكر ، دخلوا حقل العمل السينمائى لأنه شاع الاعتقاد عنهم بأنهم مخرجو حوار مثل الناس الذين يستطيعون العمل مع الممثلين ويرشدونهم كيف يقرءون الخطوط .

ماموليان : نعم ، هذا صحيح إن هذا فى الواقع هو ما عرض على أصلاً .. لقد طلبت شركة براموونت منى أن أوقع معها عقدًا مدته سبع سنوات ، وقال ممثلو الشركة لى

إن العقد يقضى بأن أتعلم العمل مدة ستتين . ثم أتولى فى العامين التاليين عملية إدارة الحوار ، وإذا رأوا أننى أصبحت جاهزًا للعمل بعد ذلك فإنهم سيكلفوننى بإخراج فيلم .. وكان ردى عليهم قهقهة عالية جدًا .. لقد ضحكت ساخرًا من هذا العرض وقلت لهم إننى لو أردت أن أوجه حواراً لبقيت فى المسرح . وأخيرًا ، وبعد أخذ ورد ، اتفقنا على أن أقضى بعض الوقت فى أستوديو أستوريا فى نيويورك وأن أتعلم بأن أوجه أسئلة سخيفة وأراقب الأفلام أثناء التصوير . وعندما أشعر بأننى أعرف الكفاية عن ميكانيكيات الفيلم أحيطهم علمًا بأننى (جاهز) وعندئذ أتولى إخراج فيلم .

وبعد قضاء خمسة أسابيع على هذا الحال ، اتجهت إلى المسئولين وأبلغتهم بأننى جاهز ، ولكنهم لم يصدقونى ، على العقد كان ينص على أننى حينما أبلغتهم بأننى جاهز ، فعليهم أن يسمحوا لى بإخراج فيلم . وهكذا ، بدأت فى إخراج أول أفلامى وهو فيلم (الهتاف) كما تعرف . ولما كنت قد جئت من المسرح فإننى لم أكن متخوفًا من الحوار أو أهمية الكلمات ، لأننى حتى على المسرح ، كنت أعتبر أن الكلمات تأتى فى المرتبة الثانية بعد التمثيل . على أية حال هناك فرق بين الدراما كأدب والدراما كإنتاج مسرحى . فالإنتاج يتم بدم الممثلين ولحمهم ، فهم الذين يكيفون شخصياتهم حسب الأدوار . إننى لا أعنى (بالتمثيل) الحركة المادية فحسب ، وإنما تعبيرات الوجه والأفكار والعواطف الباطنية أيضاً . وبالإضافة إلى ذلك إن الشيء الذى بهرنى والذى لم يدركه الكثيرون هو أنك على المسرح ليس لك سوى نوع واحد من الحركة المادية .. حركة الممثلين على مسرح ثلاثى الأبعاد .

أما على الشاشة فهناك مقابل ذلك فى رأيى ، ثلاثة أنواع من الحركة وهى متساوية الأهمية ، النوع الأول هو حركة الممثلين والثانى هو حركة الكاميرا . إننى أعنى بذلك تنوع الزوايا واللقطات الطويلة واللقطات القريبة وهكذا . والنوع الثالث هو حركة القطع أو التشطير أو المونتاج إذا شئت أن تستخدم هذه الكلمة . إن هذه الأنواع الثلاثة

يجب أن تكون متكاملة وهى متساوية من حيث الأهمية وعندما يتسنى لك أن تحقق الانسجام بين هذه الأنواع الثلاثة ، فإنه سيكون لديك وسيلة تختلف تمام الاختلاف عن المسرح . إننى أحب الأفلام لا بسبب أوجه الشبه بينها وبين المسرح وإنما بسبب أوجه الاختلاف .

إن السينما بالنسبة لى فى الواقع أقرب إلى فن الرسم والزخرفة والخطوط منها إلى فن المسرح الناطق .

نايت : لقد شعرت دائماً أن من الأمور الهامة حول السينما –كمية أو عددًا العناصر التشغيلية المتاحة لديك . ويبدو لى أن فنا من الفنون ، أى فن ، هو شكل اصطناعى يتألف من عدد من العناصر المركبة ، وللفنان نقط كثيرة يستطيع منها الإشراف على عناصره من معالجة الممثل فى الأستوديو إلى معالجة حركة الكاميرا .. إلى التحكم فى التقطيع والتشطير والتحكم فى مصير الصوت .. إن هذه العناصر كلها تضاف إلى موارد أكثر مما يتوفر للفنان فى أى وسيلة أخرى .

ماموليان : هذا صحيح .. هناك (تركيبة) من عناصر مختلفة فى الفنون . على أننا ينبغى ألا نتجاهل نقطة هامة وهى أن أى حقل من حقول النشاط الذى يزعم أنه فن من الفنون فإنه لابد أن يكون داخل تلك (التركيبة) عنصر أصلى هام .. أو نواة جوهرية تؤيد زعمه بأن يكون فنًا رفيعًا ويجعله مختلفًا عن بقية الفنون . فعلى المسرح مثلا يجرى تصنيع فنون أخرى كثيرة مثل مجموعة التصميمات والملابس والحوار والكتاب وهكذا .

نايت : ولكنك تجد جميع هذه العناصر فى الفيلم .

ماموليان : نعم .. هذا صحيح .. إننى سأعود إلى ذلك . ولكن لكى تستمر مع المسرح فإن جميع الفنون التى ذكرتها والتى تلعب دورًا على المسرح تخضع للعنصر الأساسى للمسرح الحى وهو الدراما .. أى الشخصية القائمة بالتمثيل والحركة إن هذا هو

ما يجعل من المسرح فنا فرديًا . أما على الشاشة فإن هناك كما قلت عناصر أكثر من ذلك بكثير تشكل النسيج ولكنها فى جملتها ومجموعها تخدم الجوهر الأساسى لما يجعل الصور المتحركة فنا خاصا بها أى ... الصور فى حركة معبرة عن الشخصية والحالة النفسية والقصة وهكذا .. فإذا اختفى هذا الجوهر الأصلى من الشاشة ، فإنه لن يكون هناك فيلم ولكن سيكون هناك خليط من النتف والقطع المستعارة . من فنون أخرى أو إعادة إنتاج أو نسخ صورى لفن آخر . لعلك تذكر جيدًا أن الأفلام الناطقة الأولى مثلاً لم تكن فى الحقيقة صورًا متحركة ، وإنما كانت تمثيلية مسرحية مصورة .

نايت : المسرح المحفوظ (المعلب)

ماموليان : تماماً

نايت : .. إنهم يصفونها كذلك

ماموليان : تماماً ..

نايت : حسناً حينما آثرت ذلك كنت أفكر بالتحديد فى بدعة أخرى من بدعك . لقد أدخلت الألوان فى – ١٩ .. أى أن العملية الثلاثية الألوان فى عام ١٩٣٥ وهذا العنصر الذى اقتصر حتى ذلك الوقت على إضافة اللون الأخضر للشجر والأصفر للشمس والأزرق للسماء أصبح سلاحًا دراميًا بيدك ، والسبب فى ذلك أنك أصبحت قادرًا على معالجة استخدام اللون وترتيبه فى ...

ماموليان : نعم .. وكان ذلك بمثابة انفتاح جديد .. أى أنه بعد الصوت .. أتت الألوان .. وللمرة الثانية كان معظم الناس أساسًا متحفظين ويفتقرون إلى ما يمكن أن أصفه بالإحساس بالمستقبل فقد علت أصوات كثيرة تعلن أن الألوان فيها عناصر تقلل من تأثير الفيلم وتتدخل مع القصة .

نايت : أتعنى أنها تدمر نقاء الفيلم الأبيض والأسود ..

ماموليان : نعم .. نقاء الأبيض والأسود .. ولكنهم لم يتذكروا أن اللون الأبيض

والأسود لم يكن اختياراً وإنما كان ضرورة .. إننا لم نكن نقدر أن نصور الألوان .. تصور عالمنا .. أن تكون الطبيعة فيه كلها ذات لونين ... الأسود والأبيض .. ! ! .. ياله من عالم موحش مثل هذا العالم ! ! إذن كيف يستطيع أحد أن ينكر أهمية وثراء القيم التى يضيفها اللون إلى الشاشة ؟ لقد كنت سعيد الحظ لأن أكون أول من أخرج الفيلم الأول بعملية التكنيكولر الجديدة وكما قلت آنفا إن كل عنصر يأتى ضمن مجال المسرح أو الشاشة ينبغى أن يخدم تلك الوسيلة .. وهى ليست مكتفية ذاتيًّا .. إن الألوان حينما تستخدمها على الشاشة تصبح كما أعتقد عواطف .. وينبغى معالجتها لقيمها العاطفية والدرامية .. إنها بهذه الطريقة وحدها تستطيع أن تزيد من تأثير التمثيل وتزيد من حدة وأثر مشهد من المشاهد لجعل المشاهدين يشعرون ما تريدهم أنت أن يشعروا به فى أى لحظة معينة .. كان هذا أسلوبى فى استخدام الألوان وفى فيلم (بيكى شارب) وهو فيلمى الملون الأول الذى عرض فى عام ١٩٣٥ حاولت أن أنفذه . على أننى لم أكن راضيًا تمام الرضا عن النتائج . ولكنه كان إنجازًا . إن الفيلم الذى أرضانى تمامًا هو فيلم (دماء ورمال) الذى أخرجته بعد ذلك . ففى هذا الفيلم تم إنجاز النص بأكثر قدر من التفاصيل مع مصاحبة الحوار وتحركات الكاميرا .

نايت : أتعنى بذلك أن أسلوبك يركز على الألوان المناسبة للملابس وكيفية ترتيبها بحيث تكون فى وضع مقارن مع الألوان والعناصر الأخرى .

ماموليان : صحيح .. لقد عقدت فى الواقع اجتماعات طويلة قبل تصوير الفيلم مع جميع إدارات الأستوديو ، لم يكن اللون مقصورًا على الملابس والأجهزة فحسب وإنما شمل كل قطعة أثاث وكل تفصيل من الديكورات الداخلية . وإلى جانب ذلك ، لقد اعتدت أن تكون هناك بين الأمتعة حقيبة ضخمة مفتوحة تحتوى على مجموعة كبيرة مختلفة من الحاجيات الصغيرة المختلفة الألوان مثل المناديل والشيلان والفازات وما إلى ذلك .. وحينما كنت أريد لوناً بعينه فإننى أستخدم واحدًا منها . وكان البحارة يصفون

تلك الحقيبة بأنها (لوحة ألوان ماموليان) .

نايت : روبن .. لقد عرفت دائماً بأنك واحد من أكثر المخرجين إبداعاً .. ما أهمية شعورك حينما تكون لديك معرفة فنية بهذه الوسيلة ؟

ماموليان : لنفرض أننا نتناول جميع الفنون الأخرى .. لقد سألوا رجلاً عما إذا كان يستطيع العزف على المكان فأجاب بقوله (إننى لا أعرف ولم أحاول العزف عليه مطلقاً) حسنًا إن ذلك يبدو سخيفاً مع كمان لأنك تعرف جيدًا أن عازفى الكمان لابد أن يكون عندهم تكنيك . وهذا ينطبق على كل فن ، لأن الفن هو شكل من الأشكال . إن ثمة موضوعاً يوجد فى حقول الأنشطة المختلفة .. فى صحيفة وفى مقال وكتاب مدرسى أو كتاب علمى ، إنها كلها تعالج موضوعات هامة ولكنها ليست فنا إن ما يجعل من موضوع بعينه فنا هو أن يتم التعبير عنه بشكل فنى . كيف تستطيع أن تعبر عنه بواسطة شكل دون أن تكون ملما إلمامًا تاما بالشكل والطرق المختلفة الكثيرة لتحقيقه ؟ ومن ثم فإن التكنيك مهم للغاية .. مهم جدًّا لأن صقل وسيلة الشاشة وتوسيع نطاقها مرهون إلى حد كبير على التكنيك . إن الوسيلة بأكملها تخضع لتصور العلم . لم يكن هناك شيء فى البداية سوى هذه الرؤية الجديدة وهذه التكنولوجيا الجديدة ثم يكون على الفنان أن يتعلم كيف يستخدمها . وهكذا فإنه مالم يكن يتعلم كيف يستخدمها وهكذا فإنه مالم يكن مهتما بميكانيكيات الفيلم ومبدعاً بحيث يكون قادرًا من وقت لآخر على توسيع الأجهزة الفنية التى يمكن استخدامها على الشاشة فإن عمله لا يمكن أن يكتسب قيماً فنية .

نعم .. طالما وصفت بأننى مبدع وهم يتحدثون عن هذه البدع وكان هدفى هو صقل وتقديم تكنولوجية صناعة الأفلام ولكن الأمر هو أن هذه البدع أو المستحدثات كان الدافع لخلقها هو الضرورة الفنية ، إن لديك مشهدًا وتشعر بأن كل طريقة عادية للتعبير عنه ليست ممتعة ، ومن ثم فإنك تحاول أن تخترع طريقة أصلية جديدة لإعداد

المشهد بحيث تجعله أكثر وضوحًا وجاذبية . وبسبب هذه الضرورة تجهد عقلك فى التفكير ثم تخرج بفكرة . وتقول : (حسناً ، لنستخدم ميكروفونين وصوتين) و (لنستخدم أفكاراً مسموعة لشخصية ممثل أو ممثلة عند تصويره أو تصويرها عن قرب) وهكذا ..

نايت : إننى أذكر واحدة من ذلك ، ولكننى أعتقد أنها تظهر ذلك النبوغ الذى أظهرته فى كل أفلامك . لقد تحدثنا عن ذلك منذ وقت طويل حينما كنت منهمكاً بإخراج فيلم (كان كان) ، وكان فيه مشهد من المفروض فيه أن ترى الفتاة ...

ماموليان : انك تعنى فيلم (الجوارب الحريرية)

نايت : نعم .. (الجوارب الحريرية) .. المفروض أن تكون الفتاة قديرة جدًّا وجالسة وراء آلة كاتبة ، وبغض النظر عن مدى مهارة الكاتبة على الآلة ، فإنه يجب عليك أن تعالج تلك المفاتيح ، ولكن هذا لا يبدو سليمًا ، ثم لا تلبث أن تجد حلا .

ماموليان : نعم .. إن ذلك يثير مبدأً هاما يمكن أن يكون موضع اختلاف إن هناك طريقتين لمعالجة عملك فى جميع الفنون .. الأولى هى أسلوب واقعى طبيعى . والثانية هى طريقة أسلوبية . ويمكنك أن تعرف الأولى على أنها نثر والثانية شعر أو حتى موسيقى ... لقد قال البعض إن جميع الفنون تتطلع إلى ظروف الموسيقى حينما أضيف الصوت إلى الشاشة ، كانوا يسجلون كل شيء يحدث أمواجاً صوتية تسجيلا عشوائيًّا بدون أى تفرقة . وكانت النتيجة أنه أصبح هناك ضجيج وصخب أكثر من الصوت . ولكن مثلما تختار الصور الصحيحة والمناسبة للكاميرا فإنه يجب عليك أن تختار الأصوات اللازمة دراميًّا للتسجيل . وإلى جانب ذلك فإن سحر التسجيل يجعل فى الإمكان معالجة الصوت تصويريًّا وشعريًّا وهذا يعنى الابتعاد عن النزعة الطبيعية حيثما تستدعى الأغراض الدرامية ذلك . وهكذا فإنك تستطيع أن تستخدم صوتًا يعتبر زائفًا من وجهة النظر الواقعية ولكنها سيكولوجيًّا تعتبر حقيقية وأكثر تعبيرًا . والآن تعود إلى

المشهد مع الآلة الكاتبة الذى ذكرته . لقد كان التقرير التى كانت تنسخه سايد كاربز يتعلق بعقاب ثلاثة أشخاص يقفون فى انتباه أمامها . لقد كان صوت الآلة الكاتبة الطبيعى فجًّا إذا أخذنا الموقف الدرامى بعين الاعتبار . ولذا فإننى استبدلت به صوتًا شديدًا لعملية حفر مثل عملية إحداث ثقب بواسطة (شنيور) فى شارع من المسلح ، وفى فيلم (أحبنى هذه الليلة مثلاً ، حيثما أعلنت العمات الثلاث للأرستقراطيين أن الشيف لبيه ليس باروناً وإنما هو..

نايت : إنه ابن ترزى !

ماموليان : تماماً ، حينما جرت دروثى باثرسون إلى الصالون حيث تجمع الدوق وأقاربه وضيوفه النبلاء ويعلن أن موريس ليس ترزى كنت قد جعلتها تضرب زهرية صغيرة رقيقة وتسقطها من على المائدة . وعندما تصطدم الزهرية بالأرض . فإنك تسمع صوتًا كصوت انفجار قنبلة . صحيح أن هذا ليس واقعيًّا . ولكنه سيكولوجيًّا قد أحدث الأثر المطلوب على المشاهدين وهكذا فإن إمكانية التسجيل الصوتى المدهشة تكمن بالنسبة لى فى استخدامه مجازيًّا حينما يتطلب الموقف ذلك وهكذا يتم زيادة تأثير المشهد .

نايت : إن السبب الذى حدا بى إلى إثارة مسألة التحكم الفنى فى الوسيلة من جانب المخرج هو أنه يبدو لى الآن أن كثيرًا من المخرجين يدخلون حقل الإخراج دون أن تكون لديهم خلفية فيليمة . لقد جاءوا من التليفزيون والمسرح ومنهم من جاء من مدارس فيلمية ولكن لم يكن لديهم ذلك النوع من الانغماس فى الأستوديو الذى مارسه كثير من النجوم العظام فى الفيلم . وإلى جانب ذلك فإننى أشعر أن كثيرًا منهم التزموا بالموضوع بدلا من الشكل الفنى وإننى لأعجب عما إذا لم يكن لديك أى شعور عن هذا ؟

ماموليان : نعم إنك محق تماماً ولكن إن ما قلته ينطبق على ، لقد جئت من المسرح

ولم يكن قد سبق لى إخراج فيلم ، ومع ذلك فقد أخرجت فيلم (الهتاف) بعد فترة تمرين استمرت خمسة أسابيع وهذه فى الواقع مسألة قدرة وكفاءة كما هى الحال فى كل حقل آخر من الحقول . فإذا كانت لديك عين كاميرا وحاسة الدرامى فإنك تستطيع أن تتعلم ميكانيكيات إخراج الأفلام فى مدة وجيزة . وهكذا حينما يقولون لى (إن هذا الرجل لم يخرج أى فيلم كيف بحق الشيطان يستطيع أن يفعل ذلك ؟) فإننى أجيب : كيف يمكنكم أن تحكموا عليه قبل أن يفعله ؟ إن المهم هو أنه قد يكون لديه عدد من الأفكار الأصلية ويكون قد شاهد أفلامًا كافية حتى يتخذ قراراته النهائية ولكن حينما يكرس رجل نفسه كلية للموضوع ويهمل الشكل فإنه لن يستمر وكذلك فيلمه .

نايت : لقد لاحظت من جديد فى السنوات الأخيرة أن وسيلة الفيلم نفسها أصبحت وسيلة للارتقاء بالرجال مثل جان لوك جودارد ، وتعتبر أساسًا وسيلة لتحرير رسالة . لقد حدث هنا فى هذه البلاد كما تعلم تطور لمجموعة كاملة من الأفلام السياسية الخالصة ويعرف هذا التطور بحركة الأفلام الإخبارية .

ماموليان : إن كل بلد من البلاد بغض النظر عن نوع نظامه يعتبر الأفلام وسيلة بالغة الأهمية . عندما كنت فى موسكو فى الصيف الماضى أشهد مهرجان الأفلام كضيف على الحكومة السوفيتية فإن كل برنامج يحمل عبارة أو قولاً مقتبساً من لينين يقول إن جميع أشكال الفن التى تعتبر السينما أهمها والتى هى أساسًا ...

نايت : لهم ومن أجلهم ..

ماموليان : حسناً إننى أعتقد أنها لكل إنسان وهى تعتبر أقوى وسيلة وأكثرها عالمية فهى تصل إلى ملايين الناس وتخاطب العالم بأسره وهذا شىء لم يستطع أى شكل آخر من أشكال الفن فى التاريخ أن يحققه وليس من غير المتوقع ألا يستخدم الساسة هذه الوسيلة القوية لخدمة أغراض سياسية كما يستخدمها أيضا أصحاب النظريات المختلفة لنشر رسالاتهم ولكن هذه بالتأكيد ليست المهنة الحقيقية للأفلام . إن أنواع الأفلام

هذه ليست سوى مجرد دعاية خالصة تستهدف خدمة أغراض محددة . ولعلك تذكر قول ل . ب ماير الذى كان رئيسًا لشركة مترو جولدوين ماير (حينما كنت أريد أن أبعث برسالة كنت أستخدم شركة ويسترن بونيون تليغراف . حسناً ، إن هذا صحيح إذا كانت الرسالة مباشرة وغير غامضة . عندئذ تكون مجرد دعاية . ولكن فى الواقع يا آرثر إن كل خلق جديد للفن يحمل رسالة خاصة به ولكنها رسالة ليست واضحة .. أليس كذلك ؟ إنها رسالة وفكرة يتم التعبير عنها بطريقة غير مباشرة بواسطة قصة تتناول الجنس البشرى وطبيعة الكائنات البشرية والحياة . وليس ثمة شك فى أن شكسبير لم يكتب رسائل ولكنك تستخلص الكثير من هاملت أو الملك لير وهكذا .. ولكن هذه يعبر عنها بواسطة أشكال فنية للدراما ، ترجيديا أوكوميديا ، وهى لا تعلن من منصة دعائية .

نايت : لقد تحدثت بالفعل مع عدد من الناس الذين ينتجون أفلامًا من هذا النمط الآن وحاولت أن أقنعهم بأنهم لو تسنى لهم التحكم بصورة أكبر بالوسيلة وإذا ازدادت معرفتهم بطريقة إخراج الأفلام ، فإن رسائلهم ستكون أكثر إقناعاً إلى حد كبير .

ماموليان : بالتأكيد .. إن هذا صحيح .

نايت : ولكنهم ملتزمون ويشعرون بأن من الأهمية بمكان أن يحصلوا بما لديهم من موضوعات على شخص يحمل كاميرا مقاس ١٦ ملليمتراً وجهاز تسجيل ثم ينبرى لتصوير الناس .

ماموليان : هل تعرف أن هناك قدرًا كبيرًا من السخرية حول ذلك لأن أى موضوع لا يكاد يكون موضوعًا معاصرًا محكوماً عليه بالموت . إن البدع والموديلات تموت بسرعة . أما الموضوعات التى تكتب لها الحياة والبقاء فهى الموضوعات التى تعالج القيم ، وما هو الشيء الباقى ؟.. إنه الإطار الأساسى والصفات الباطنية للحياة والإنسان والطبيعة . إن الأمانى الإنسانية والآمال والإحباطات والصراعات مع الواقع

أمور باقية . لقد كانت هذه حقيقة منذ ألفى عام وهى اليوم حقيقة وهى باقية ما بقى الجنس البشرى .

إن الفنان يجب أن يبنى عمله على أساس هذه القيم الدائمة . وبالإضافة إلى ذلك يجب أن تكون لديه ما أصفه بحاسة المستقبل – أى القدرة على استكشاف ملامح ما سيحدث . فمثلاً إذا رأيت جوزة بلوط ، ينبغى أن تعرف أن هذه الجوزة ستصبح شجرة بلوط . وهكذا ينبغى عليك أن تربط الماضى بالحاضر وبالمستقبل . إذن فإن هناك صفة الدوام فى هذا النوع من الخلق والإبداع .

نايت : هذا إذا صمد السليلويد ، وبالنسبة لذلك ، فإن من الأدلة على أن هناك لدينا نوعاً من الأفلام (الفانية) وهى هنا الأفلام الاختيارية الجديدة المزعومة فى هذه البلاد والخارج ، وخاصة فى هذه البلاد . إنها قديمة .. ولقد اعتدنا أن نعتبر الأفلام الأوروبية على أنها أكثر اهتمامًا بالمسائل الجنسية من الأفلام الأمريكية ، والأمر عند هذه النقطة على النقيض ، وما هو شعورك عن هذا الاتجاه الاختيارى الجديد فى صناعة السينما ؟

ماموليان : إننى أحب الكلمة التى تستخدمها .. وهى (الاختيارية) .. إنك لم تقل الحرية ، لأن الحرية لا تعنى الاختيارية أو الترخيص كما أن التغيير الذاتى لا يعنى الانغماس الذاتى . لقد اختلطت هذه المبادئ والأفكار . وقد قلت أنت إن بلادنا تميل إلى فعل كل شىء بطريقة أكبر . وهكذا . فإننا حينما اتجهنا إلى هذا النوع من الإنتاج وحينما أقول (نحن) فإننى لا أعنى إضافة نفسى لأننى لست من أصحاب هذا الاتجاه – أصبحت النتائج تتجاوز الحدود إلى حد كبير . إن الحرية تسير جنبًا إلى جنب مع المسئولية .

إن مخرج الفيلم يجب أن يكون على علم بالمسئولية الكبيرة التى يضطلع بها ويجب أن يكون عنده ذوق سليم ، وأن يدرك الفرق ما بين هو خاص وما هو عام . وأعتقد أن

الانغماس فى هذا الفن الإباحى والعنف الذى نراه اليوم فى معظم الأفلام   هذه النفاية الروحية سوف تستهلك نفسها بأن تبعث السأم والملل فى نفس رواد السينما . إنك تظن أن مع الحرية التى تم الحصول عليها أخيرًا ستجرى الأفلام تجارب مع بعض الأفكار الجريئة الجديدة الأصلية والفكرية والمبادئ العاطفية ولكن للأسف .. لا ! إنها تعود القهقرى إلى فطرية الجنس والعنف . إننى لست ضد الجنس . وإنما ضد الطريقة التى يساء بها معالجته فى الأفلام والتمثيليات وهو الغرض الممكن الوحيد الذى يمكن أن ينجز ما يمكن أن يؤدى إلى حل مشكلة الانفجار السكانى إنهم سيجعلون من الجنس شيئًا سمجاً غير جذاب إلى درجة ستجعل الناس أن يبقوا عزابًا .. على أننى مازلت آمل وهناك فعلا بوادر مشجعة – إن المشاهدين سيسأمون هذا النوع من (الترويح) المزعوم . إنى أؤمن بالحكم النهائى للناس لقد كان عدد رواد السينما منذ عشرة أعوام أو اثنى عشر عامًا يقدر بتسعين مليون مشاهد يختلفون إلى دور السينما أسبوعيًّا فى هذه البلاد ، أما اليوم فقد تقلص هذا العدد إلى ١٧ أو ١٥ مليون مشاهد . إننا نفقد مشاهدين كثيرين . ولذا فإننى أميل إلى التفاؤل وأعتقد بأن هذه البدعة الزائفة البهرجة ستتلاشى وستعود إلى إنتاج أفلام جيدة .

نايت : إننى أظن أن فى إمكانى أن أوجه إليك أنت ذلك السؤال لأنك تميزت وأظن أنك شاركت فى هذه الميزة مع إيرنس لوبيتش   بإخراج فيلمين مع أعظم نجمتين من نجوم الجنس اللتين ظهرتا عندنا وهما ديتريش وجاربو .

ماموليان : وبعد ؟

نايت : وبعد إننا لم يعد لدينا ذلك النوع .

ماموليان : نعم .. هذا صحيح .. هذا صحيح تماماً . دعنى أقول شيئًا ينطوى على أهمية بصفة خاصة اليوم إننا نتحدث هنا عن فن الأفلام وما إلى ذلك .. إننى حينما كنت صغيرًا جدًّا كنت أؤمن بمبدأ (الفن من أجل الفن) . وعندما بلغت العشرين

تغير اعتقادى وأصبحت أؤمن بأن الفن كأى شىء آخر هو من أجل الحياة .. وهذا ينطبق بأهميته على الأوضاع اليوم حينما أصبح العالم فى خضم هذا الاضطراب المأساوى ، وحينما أصبح الاكتئاب الروحى المتطرف يسود الجنس البشرى . إن الفنون يجب أن ترفع من معنويات الإنسان وتعطيه الأمل وتذكى شعلة إيمانه فى مصيره النبيل . وليس ثمة شك فى أن الصور المتحركة تستطيع أن تلعب دورًا قويًا فى هذا الشأن . إننى لا أعنى أن نعمد إلى أن نكسو الحبوب بطبقة من السكر إن هناك كثيرًا من العنف والجنس فى أعمال شكسبير ولكنها تقول شيئًا وتخدم غرضًا دراميا . ويجب علينا جميعًا أن نحاول ، مهما كانت ضآلة الجهد ، أن نضيف بواسطة أعمالنا شيئًا إلى جمال الأرض وطبيعتها وإلى وضع الإنسان .

نايت : إنك كما كنت أفكر لا تريد أن تكسو الحبوب بطبقة من السكر ولكن هناك كثيرًا من أفلامنا تضع الملح فى الجروح .

ماموليان : صحيح .. صحيح .. لقد أحسنت التعبير .

نايت : لقد قمت فى السنوات الأخيرة بأسفار كثيرة فى الخارج وشهدت مهرجانات أفلام كثيرة وإعادة عرض أفلامك ، هل أتاح لك كل هذا شعورًا عن مهمة السينما وعلى وجه التحديد مدى قبول الأفلام الأمريكية فى الخارج ؟

ماموليان : نعم .. لقد حدث ذلك وإلى درجة أكبر من ذى قبل لقد كانت المرة الأولى أشعر بها أثناء رحلة قمت بها إلى أوربا .. وهى أول رحلة لى بعد أن أخرجت ثلاثة أفلام . وقد وصلت بعض أفلامى فيما بعد إلى هناك . ولكن بعد أن أخرجت بعض الأفلام وقمت بزيارة لكل من إنجلترا وفرنسا وإيطاليا دهشت أن أرى الناس حتى فى المدن الصغيرة يأتون إلى ويقولون (ماموليان ... أوه ! !) ، ثم يتحدثون بحماس عن الأفلام التى أخرجتها . لقد جعلنى ذلك أدرك مدى عالمية وسيلة الشاشة . حينما تكون منهمكا فى تصوير فيلم على المسرح أو تحرره فى غرفة التشطير (المونتاج) تشعر بأنك تقوم

بعمل خاص وشخصى جداً . ولكن حينما تسافر تعرف أن كل بلد يرى هذا العمل يقدره حق قدره وهذا من شأنه زيادة شعورك بالمسئولية لا إزاء نفسك فحسب ، وإنما إزاء أمانتك كمخرج أفلام ، وإزاء الجماهير التى تشاهد أفلامك فى جميع أنحاء العالم .

إننى أشعر بذلك أكثر أثناء مهرجانات الأفلام الدولية أو مهرجانات أفلامى . إن أحسن جزء من هذه المهرجانات ليس فى الأنشطة المهنية ، فهناك أفلام كثيرة تعرض ولكنها فى الحقيقة لا تستحق العرض . وليس هناك ما تتعلمه منها . أما الفضيلة الرئيسية والمتعة لهذه المهرجانات الدولية هى أنك تقابل الناس من جميع البلاد المختلفة . إن جميع العاملين فى صناعة السينما بغض النظر عن البلاد التى جاءوا منها فاشية أو ديموقراطية أو اشتراكية أو شيوعية يشكلون أخوة فنية حقيقية . ولا ريب أن الفنون أكثر فعالية فى توحيد الشعوب من الدين أو السياسة أو أى حقل آخر من حقول النشاط . إنك تشعر بالحب يأتيك من غرباء .. من ناس لم يسبق لك مقابلتهم . إن هذا الفهم والتعاطف المتبادل هو ألمع إنجاز للمهرجانات فهى تنشئ روابط الصداقة بين الأمم .

ففى موسكو مثلاً ، أقبل الناس على مشاهدة فيلم أمريكى بالرغم من الدعاية التقليدية . وكانت الجماهير تحيط بأى مبنى تعرض فيه أفلام أمريكية هذا هو الشىء السعيد والنية الحسنة التى تتولد والتى ستؤدى مع مرور الوقت إلى قيام سلام دائم بين بلاد العالم .

نايت : نعم . أحسست بذلك أنا أيضاً ، إن هناك هذا الإخاء الرائع بين العاملين فى حقل السينما والمؤرخين السينمائيين .

ماموليان : نعم ..

نايت : ... إن النقاد السينمائيين مرتبطون ببعضهم البعض بغض النظر عن السياسة .

ماموليان : صحيح .

نايت : مع حب لهذه الوسيلة العظيمة .

ماموليان : صحيح .. صحيح ...

السينما الأمريكية



دكتور هوارد سوبر : رئيس برنامج الدراسات النقدية بجامعة كاليفورنيا فى لوس أنجيليس ومدير الأرشيف الفيلمى بالجامعة . وقد وضع كتابًا بعنوان (تاريخ جديد للفيلم) الذى نشر فى عام ١٩٧٣ . وإلى جانب ذلك كتب مقالاً بعنوان (قائمة هوليوود السوداء ،) ومقالات عديدة وعرضًا للكتب لصحف عديدة وللإنسابكلوبيديا أميركانا .

١٩ قائمة هوليوود السوداء السياسية

بقلم : هوارد سوبر

لقد اعترف المؤرخون فى معرض دراساتهم للصور المتحركة الأمريكية بأن العلاقة بين السياسة والفيلم أصبحت وثيقة أثناء العقد الذى أعقب الحرب العالمية الثانية . وكان فى صميم هذه العلاقة الجدل حول الشيوعية فى هوليوود . وقد خرج من خضم هذا الجدل قائمة هوليوود السوداء الشهيرة الآن وإن لم تكن مفهومة بالقدر الكافى . هذا عرض موجز للموقف حين ذاك

لقد عقدت لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب فى المدة من ٢٠ أكتوبر إلى ٣١ أكتوبر من عام ١٩٤٧ جلسات عن الشيوعية فى صناعة السينما الأمريكية .. وقد ظهر أمام اللجنة عشرة رجال معظمهم من الكتاب ورفضوا أن يجيبوا على السؤال المشهور الآن وهو :

(هل أنت الآن ، أو كنت ، عضوًا فى الحزب الشيوعى ؟) . وكان رفضهم الإجابة مبنيًا على أساس الحصانات المزعومة التى ينص عليها التعديل الأول للدستور الأمريكى . ولكن بعد مرور ثلاثة أسابيع قرر الكونجرس استدعاء هؤلاء الرجال المعروفين الآن (بعشرة هوليوود) لإهانتهم للكونجرس .

وفى اليوم نفسه الذى صدرت فيه اتهامات الكونجرس للرجال العشرة استدعى أريك جونسون رئيس اتحاد الصور المتحركة فى أمريكا أهم المنتجين فى صناعة السينما وعقد معهم اجتماعا . وبعد انفضاض الاجتماع أصدر المنتجون بيانًا أعلنوا فيه أنهم سيطردون هؤلاء العشرة أو يوقفونهم عن العمل حتى يتم تبرئة ساحتهم أو يكون قد طهروا أنفسهم ويقسمون بأنهم ليسوا شيوعيين . ونظرًا لأن أحدًا من هؤلاء العشرة أو (عشرة هوليوود لم يفعل ذلك حين ذاك فقد توقف استخدامهم فى هوليوود وأدرجت أسماؤهم فى القائمة السوداء .

وعند حلول شهر يونيو من عام ١٩٥٠ رفضت المحكمة العليا بحث قضية العشرة وبدءوا ينفذون أحكام السجن التى تراوحت عقوبتها بين ستة أشهر وسنة . ولما لقيت لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب تأييدًا من المحكمة العليا استأنفت جلساتها بعد ذلك بعدة أشهر لبحث وضع صناعة السينما .

وقد مثل أمام اللجنة فى غضون الأربع السنوات التالية أكثر من ١٠٠ شخص من هوليوود . وكان حوالى نصف هذا العدد شهودًا (وديين) ، ويعنى ذلك أنهم اعترفوا بعضويتهم السابقة فى الحزب الشيوعى . وشرحوا لماذا ومتى خرجوا من الحزب وأعربوا عن استيائهم من الحزب وتحررهم من الوهم . ثم ذكروا أسماء أشخاص شهدوا بأنهم كانوا أعضاء فى الحزب معهم .

ونتيجة لذلك مثل أمام اللجنة عشرات آخرون ممن ذكر الشهود أسماءهم تحت القسم أمام اللجنة ولكنهم رفضوا أن يؤيدوا أو ينفوا السؤال الخاص بعضوية الحزب الشيوعى معتمدين على الحصانات المنصوص عليها فى التعديل الخامس . ونفى تسعة أشخاص أنهم أعضاء فى الحزب ولكنهم فى الوقت نفسه رفضوا الشهادة حول عضويتهم السابقة . وهناك ثلاثة أشخاص لم ترد أسماؤهم فى شهادة الآخرين ظهروا أمام اللجنة وأقسموا أنهم غير أعضاء فى الحزب .

وعند حلول عام ١٩٥٤ أعلن أن ٢١٤ من المشتغلين فى هوليوود كانوا شيوعيين فى وقت من الأوقات من هؤلاء ١٠٦ من الكتاب و ٣٦ ممثلاً و ١١ مخرجًا وأربعة منتجين وستة موسيقيين وأربعة من رسامى الكاريكاتير وثلاثة من الراقصين وأربعة وأربعين من ذوى المهن والحرف المختلفة فى صناعة السينما .

لقد كان المنتجون لا الفنانون هم المسئولون عن إقرار قائمة هوليوود السوداء . وجدير بالذكر أنه فى الجلسات التى عقدت فى عام ١٩٤٧ كانت هناك معارضة واسعة للجنة مجلس النواب الخاصة بالأنشطة غير الأمريكية وللدعوات المتعاقبة لإعداد القائمة السوداء . ولم تأت هذه المعارضة من جانب الكتاب والمخرجين والممثلين فحسب ، وإنما من عدد من كبار المنتجين أيضاً . وقد أعربوا عن معارضتهم فى بيانات خاصة وعامة . على أنه حينما تقدمت الجلسات وتحدى (عشرة هوليوود) اللجنة باحتقار أصيب كثير من الناس داخل الصناعة وخارجها بصدمة كبيرة وأخذ التأييد (للعشرة) ينحسر بسرعة . وبعد انتهاء الجلسات فى ٣١ أكتوبر تعرض المنتجون إلى ضغوط هائلة للتخلص من (عشرة هوليوود) ومن هم على شاكلتهم .

ومن جماعات الضغط الرئيسية التى أصرت على التمسك بالقائمة السوداء (الفيلق الأمريكى) وهو منظمة المحاربين القدماء التى يبلغ عدد أعضائها ٢,٨٠٠,٠٠٠ عضو ومليون عضو آخرين منتشرين فى جميع أنحاء البلاد .

وثمة جهة ضغط أخرى هى مجموعة الصحف التى يسيطر عليها وليم راند ولف هيرست ونشر مستر هرست فى مقالات افتتاحية فى الصفحات الأولى طالب فيها برقابة فيدرالية على الأفلام لأن صناعة السينما كما قال قد سيطر عليها (هذا العنصر غير المخلص) .

وبالإضافة إلى هذه الضغوط الخارجية كانت هناك قوى داخل الصناعة تدعو إلى وضع القائمة السوداء) وكانت فى مقدمة هذه القوى (حلف الصور المتحركة من أجل

الحفاظ على المثل الأمريكية) التى كان يتزعمها روى بريوير الممثل المقيم فى هوليوود للاتحاد الدولى لعمال المسرح والسينما ، وهو الاتحاد المهنى الصناعى العملاق الذى يضم فروعاً كثيرة من صناعة الصور المتحركة . لقد تأسس حلف الصور المتحركة فى عام ١٩٤٢ وقام بتأسيسه الممثلون القدماء والكتاب والمخرجون والمنتجون ، وقد زادت هيبته إلى حد كبير عندما ظهر عدد من أعضائه البارزين أمام اللجنة فى عام ١٩٤٧ لتوجيه اتهامات ضد الشيوعيين المعروفين .

وكانت الضغوط للاستسلام إلى القائمة السوداء هائلة بفضل الانقسام داخل صفوف الحلف والتهديد بفرض رقابة فيدرالية والتهديد بمقاطعة دور السينما والتهديد بممارسة لجنة مجلس النواب للأنشطة غير الأمريكية بفضح الأعضاء المشتبه فى نشاطهم .

ولقد هددت هذه الضغوط هوليوود فى أكثر النقط المكشوفة وهى : شباك التذاكر الذى كان فى وضع سيئ .

ونتيجة لذلك كله بدأ رواد السينما يتناقص عددهم أسبوعيا حتى وصل إلى نصف العدد العادى . وحاولت الحكومة الفيدرالية فى تلك الأثناء أن تكسر احتكارات الشركات الكبرى اتخذت إجراءً قانونيًّا ناجحاً يقضى بالفصل بين العرض والتوزيع . وفى الوقت نفسه كانت الأسواق الخارجية تغلق أبوابها أمام الأفلام الأمريكية وتحدد عددها إلى حد كبير وبدأ التليفزيون يحدث آثاره السيئة والمتاعب .

وليس من شك فى أن الصناعة . وهى تواجه هذا الموقف الكئيب لم تكن فى حالة تسمح لها بأن تتحمل الناس الذين سيتسببون فى إصابة شباك التذاكر بكارثة .

وهكذا فإن المديرين الذين كانوا مسئولين عن الناحية المالية فى شركاتهم ، قرروا أن القائمة السوداء هى أسلم طريقة يمكن انتهاجها. إن كثيرًا من هؤلاء المسئولين لم يكونوا على ما يبدو يتهمون بالميول السياسية لموظفيهم ، ولكن حينما تؤثر سياسة رجل على شركة وصناعة بأكملها فإن هذا الرجل أصبح فى وضع يمكن فيه التخلص منه والاستغناء

عنه . لقد كان هناك دائماً فائض هائل فى سوق العمالة للصور المتحركة . ولذلك فإنه مع وجود عدد كبير من المرشحين لأى وظيفة فإنه أصبح هناك اقتناعٌ بأن هؤلاء الذين سيكونون عبئاً على الصناعة ينبغى استبعادهم .

لقد شملت قائمة هوليوود السوداء فى فترة ما بعد الحرب حوالى ٢٥٠ شخصًا كانوا يعملون فى صناعة السينما بالإضافة إلى عدد أكبر من ذلك ينتمون إلى حقول مماثلة من النشاط مثل الإذاعة والتليفزيون والمسرح . وكان هؤلاء الذين أدرجت أسماؤهم فى القائمة السوداء تحت القسم وكأعضاء فى الحزب الشيوعى من جانب الشيوعيين السابقين الذين أقسموا أنهم أعضاء فى الحزب كما كانوا هم فى السابق أعضاء فيه .

وحالما يذكر اسمه يدرج فى القائمة السوداء مالم : (١) يمثل أمام لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب أو لجنة الأمن الداخلى المحلية بمجلس الشيوخ ويجيب على جميع الأسئلة بحرية أو (٢) يتوجه إلى مكتب التحقيقات الفيدرالى ويدلى بكل ما لديه من معلومات أو (٣) توقيع إقرار عن حقائق موقفه ويقيم الدليل على أنه لم يعد شيوعيًّا .

وحالما يذكر اسم شخص يبقى اسمه فى القائمة السوداء إذا (١) مثل أمام لجنة مجلس النواب ورفض أن يؤكد أو ينفى عضويته فى الحزب أو (٢) تهرب من طلبات الاستدعاء أو (٣) يرفض توقيع إقرار ينفى أو يقرر التهم ثم يثبت أنه لم يعد عضوًا فى الحزب .

وهناك اعتقاد واسع النطاق بأن كثيرًا من الأفراد (الأبرياء) قد أدرجت أسماؤهم فى القائمة السوداء أى أنهم أشخاص غير شيوعيين . ولقد زعم أحيانًا أن كثيرًا من الناس أدرجت أسماؤهم فى القائمة السوداء لانتماءاتهم الليبرالية لا الحزبية التى لم ترق لهيئة أو أخرى .

وهناك بعض الأشخاص الذين أدرجت أسماؤهم فى القائمة السوداء خطأً وحدث

أن شخصًا اتهم بدلاً من شخص لتشابه الأسماء . وثمة شخصان اعتقد بأنهما شيوعيان ثم عوملا على هذا الأساس وكانت تهمتهما حقيقية ثابتة وهناك مواقف متشابهة ووقع ظلم شديد على أشخاص فى بعض الحالات . ولم يكن من السهل رفع هذا الظلم عنهم . ولكن هناك أشخاص لم تدرج أسماؤهم فى القائمة السوداء لأنهم كانوا ليبراليين حسب اعتقاد الجهات المختصة بهم . ولكن القائمة السوداء شملتهم لأنهم كانوا حسب اعتقاد هذه الجهات شيوعيين . وظهرت صحة ذلك فى ٩٥ فى المائة من الحالات .

إن الورطة التى كان هؤلاء الذين يواجهونها من الذين يدمغون بالشيوعية بسيطة للغاية : فإذا اعترف المرء بأنه مازال عضوًا فى الحزب فإن اسمه سيبقى مدرجًا فى القائمة السوداء . ولكن نظرا لأنه ليس هناك دليل على أن شخصًا واحدًا قد أعلن هذا الاعتراف فإن الأمر يكون مجرد افتراض . وكان يمكن للشخص أن ينفى التهمة إذا لم تكن التهم الخاصة بعضويته السابقة فى الحزب الشيوعى صحيحة ، فى جميع الحالات تقريبًا . (واتضح فيما بعد أن بعض هؤلاء الذين نفوا التهم أنهم كانوا يكذبون) .

ولكن ما هو الوضع إذا كان الشخص عضوًا فى الحزب الشيوعى ثم خرج منه ولم يعد عضوًا فيه ؟ لقد بينت الأدلة على أن جانباً كبيرًا من هؤلاء الذين عرفوا بانتمائهم للحزب الشيوعى بعد عام ١٩٥١ كانوا قد تركوه فعلاً . هل كان فى إمكان الشخص أن يقول ببساطة (نعم) لقد كنت شيوعيًا . ولكننى لم أعد كذلك ؟

والجواب على ذلك : لا .. إن مجرد الاعتراف بالعضوية السابقة ليس كافياً سواء بالنسبة للجنة المجلس أو لهؤلاء الذين هم داخل الصناعة المهتمة بمثل هذه الأمور . وكان على المرء أن يتجاوز نطاق الاعتراف ويدلى بكل ما لديه من معلومات وكان هذا يعنى بالتعبير الشائع . أن (يذكر أسماء) أى أن يصبح ما يمكن اعتباره مخبراً . ولم يكن كثيرون مستعدين لاعتبارات أخلاقية أن يفعلوا ذلك . وعليه آثر عدد من الناس أن يلتزموا جانب الصمت أو أن يرجع إلى التعديل الخامس للدستور . ومن ثم فإنهم

بعملهم أو صمتهم أدرجت أسماؤهم بالقائمة السوداء .

إن القائمة السوداء سلاح قوى وكثيراًما اكتسحت فى طريقها هؤلاء الذين قصد بها معاقبتهم أو هؤلاء الذين تصادف تواجدهم فى طريقها . لقد كان هؤلاء المسئولون عن عملية قائمة هوليوود السوداء على علم بهذه الحقيقة وبذلوا كل ما فى وسعهم للحيلولة دون وقوع هذا الأمر .

لقد كانت القائمة السوداء بمثابة شبكة لاصطياد (الشيوعى الضال) . إن الشيوعى السابق الذى يبدى استعداداً (للتوبة والهداية) بالاعتراف بأخطائه الماضية والإبلاغ عن هؤلاء الذين عرفهم من أعضاء فى الحزب يضمن الإفلات والخلاص . والواقع أن من مصلحة كل إنسان باستثناء هؤلاء الذين مازالوا شيوعيين أن يتأكد من أن عودة المارقين المنتمين للحزب إلى تيار المجتمع الأمريكى ذلك أن هذا الأمر سيدل على أن التوبة ممكنة وهكذا ، يتشجع الآخرون المترددون عن انتهاج نفس الطريق . وفى الوقت نفسه يبقى (المذنب) حبيساً فى الشبكة ومعزولاً دون أى سند .

وعليه فإن هناك ملحقًا ضروريًا لا يمكن الاستغناء عنه للقائمة السوداء وهو الإجراء الذى يستطيع المرء بموجبه أن (تبرأ ساحته) . ونظرًا لأنه فى الإمكان تبرئة المرء فإن ذلك كان يعنى أنه لا يمكن أن يصبح اسم المرء (مقيمًا) دائماً فى القائمة السوداء . فقد كانت هناك سبل للخلاص كما رأينا وراح معظم الناس يستخدمون وسيلة أو أخرى من هذه السبل والوسائل .

وجدير بالذكر أنه من عام ١٩٣٧ حينما تشكل فرع هوليوود للحزب الشيوعى حتى عام ١٩٥٠ لم يكن عدد المنتمين للحزب يزيد على ٣٠٠ شخص وكانت عضوية الكثيرين منهم لم تستمر سوى مدة قصيرة .

وحينما بدأ إعداد القائمة السوداء فى عام ١٩٤٧ كان عدد الأشخاص الذين مازالوا

أعضاء فى الحزب أقل من مائتى عضو وعندما بدأت تحقيقات اللجنة فى عام ١٩٥١ هبط العدد إلى أقل من مائة شخص .

ولكن ما هو وضع الشخص الذى كان قد انضم إلى منظمة أو عدد من المنظمات ذات الأنشطة التى وصفت فيما بعد بأنها (جبهات شيوعية) ؟ . إن ارتباطه بالقضية الشيوعية قد يكون واهياً جدًّا غير ذى بال . ومع ذلك فإن ارتباط اسمه بالشيوعية قد يعرض مستقبله للخطر وخاصة عند قطاعات الشعب المتسامحة التى لا تستطيع التمييز بين الحزب وجبهاته . لقد حدث فى الثلاثينيات والأربعينيات أن انضمت مئات كثيرة من الأفراد إلى هذه الجبهات لأن الشيوعيين كانوا نشيطين فى قضايا هامة كثيرة التى حاولوا إذ ذاك أن يحولوها إلى خدمة أهداف الحزب . ولو أن هؤلاء الناس قد أدرجت أسماؤهم فى القائمة السوداء لأصبحت طويلة جدًّا كما كان يريدها البعض .

على أن هؤلاء الأشخاص وأمثالهم لم تضف أسماؤهم للقائمة السوداء ، كما أنهم لم يستدعوا للظهور أمام لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب . والسبب فى ذلك أن اللجنة أوضحت أنها ليست لديها وقت للنظر فى حالات غير الحالات التى ثبت انتماء أصحابها للحزب الشيوعى حتى هؤلاء لم يكن لديها الوقت الكافى لاستدعائهم ولم يكن لدى أعضاء اللجنة وقت للاستماع إلى شهادة من كل شخص إنضم إلى جبهة شيوعية . وكما قال أحد أعضاء اللجنة إنهم لو فعلوا ذلك لاستمروا فى عملهم هذا مدة خمسين عاماً .

ومن ثم فإنه لابد من إيجاد وسيلة تتيح للناس الفرصة لشرح انتماءاتهم المشبوهة خارج جلسات لجنة الكونجرس . وقد عرفت هذه الوسيلة بأنها (كتابة رسالة) .

إن شخصًا كان يريد أن يكتب رسالة من هذا القبيل ينبغى أن يوجهها إلى مدير الإنتاج فى الأستوديو الذى يعمل لحسابه أو يريد أن يعمل فيه . وبعد ذلك تحفظ هذه الخطابات فى ملفات المديرين مع العلم بأنه ، إذا أراد (الفيلق الأمريكى) أو حلف

الصور المتحركة الحفاظ على المثل الأمريكية أو غيرهما من الهيئات أو الأفراد المهمين من ذوى السلطة التى تمكنهم من الاضرار بالأستوديو الذين أصبحوا (مهتمين) بالفرد يمكن أن يزودهم المدير بنسخة من الخطابات . وكان المأمول أن تتضمن المعلومات الواردة فى الخطابات شرحاً يستبعد أى نقد جديد . وكان هذا هو ما حدث بالنسبة لغالبية الحالات . فمن بين الثلاثمائة شخص الذين تضمنت أسماءهم القائمة السوداء التى وضعها (الفيلق الأمريكى) عن الانتماءات الكبيرة والصغيرة للشيوعية لم يستطع سوى ثلاثين منهم أن يقدموا الشرح المقنع لتلك الهيئة .

إن كتابة خطاب من خطابات التبرئة هذه كان مما يمكن وصفه من شعائر التطهير (ولم يكن مهمًّا لمحتوياته وإنما لقيمته الرمزية كان الخطاب بالنسبة هؤلاء المعنيين بما كانوا يعتقدون بأن مؤامرة شيوعية تمثل رمزاً بأن كاتب الخطاب كان مقتنعًا بما كتبه أما بالنسبة لهؤلاء المعنيين يتجنب الدعاية الضارة فإن الخطابات توحى بأن الفرد آمن وأنه لن يؤدى إلى دعاية غير مرضية نتيجة لوجوده أو وجودها فى الأفلام .

لم تكن قائمة هوليوود السوداء وثيقة غامضة سرية للغاية وضعها رجال متآمرون تحت جنح الظلام لأن المواد الواردة فى القائمة متاحة لأى شخص يعرف القراءة . لقد كانت الوثائق الرئيسية واردة فى التقارير السنوية التى تصدرها لجنة الأنشطة غير الأمريكية بمجلس النواب التى أدرجت أسماء جميع هؤلاء الذين وردت أسماؤهم تحت القسم كشيوعيين ، وجميع هؤلاء الذين استندوا إلى التعديل الخامس حينما سئلوا عن أعضاء الحزب الشيوعى . ومع أن كل أستوديو كانت لديه الوثائق المنشورة ، فإنه يبدو أن كل واحد منها انتهى إلى قرار مستقل بشأن مسألة استخدام الموظفين والعاملين فى السينما . فمثلاً كانت شركة مترو جولدوين ماير ، على ما يبدو ، من بين الأستوديوهات الأكثر ليبرالية التى استخدمت أشخاصاً كانت جهات أخرى تعتبرهم (غير مأمونين) فى حين أن شركة إخوان وارنر كانت من بين الشركات البالغة الحذر . ومع ذلك كانت

إجراءات التطهير مازالت بيد فئة قليلة من الرجال فى الصناعة ، وقد جعلوا الإجراء أكثر شؤمًا مما كان .

ومن ناحية أخرى كانت الفرصة الخاصة بتبرئة ساحة شخص بواسطة كتابة خطاب تنطوى على إخطار من نوع آخر للأستوديوهات .. ذلك لأن البيانات الواردة فى خطاب أقل عرضة للأخذ بتصديقها من شهادة يدلى بها تحت قسم أمام لجنة الكونجرس . إن الأفراد عادة ينسون البيانات المطلوبة وأحيانًا يروون كذباً صريحًا . ومن ثم فإن قبول الأستوديوهات هذه الخطابات على علاتها يمكن أن تضار سمعتها حينما تذاع تفاصيل فيما بعد لم يسبق للأستوديو أن علم بها .

وهناك حقيقة وهى أن الغالبية العظمى من هؤلاء الذين أدرجوا فى القائمة السوداء قد برئت ساحتهم إما بالوسائل الآنفة الذكر أو بالتعاون مع لجنة مجلس النواب الخاصة بالأنشطة غير الأمريكية عندما يمثلون أمامها . أما هؤلاء الذين لم يستطيعوا الخلاص من القائمة السوداء هم الذين ذكرت أسماؤهم أمام اللجنة والذين كما قال ب . ب كاهان ، نائب رئيس أستوديو كولومبيا لم يغيروا مواقفهم أوالذين استندوا إلى «التعديل الخامس» وفى منتصف الخمسينيات لم يبق من هذه الفئة سوى أقل من ٧٥ شخصًا .

إن كثيرًا من هؤلاء الذين لم يحصلوا على تبرئة تمكنوا من إيجاد عمل فى إطار مهنتهم . فالممثلون الذين لم يستطيعوا إخفاء هويتهم انتقلوا إلى برودواى وضواحيها . واشتغل المخرجون فى أوربا بأسماء مستعارة فى بعض الأحيان . وقد مارس الكتاب الذين يشكلون الجزء الأكبر من المدرجين فى القائمة السوداء . أعمالهم بأسماء مستعارة أيضًا .

إذا كان الغرض من القائمة السوداء هو التأكد من أن أناسا بعينهم لا يقومون بأى عمل فى صناعة الصور المتحركة فإنها فشلت فشلاً ذريعاً لأن جانباً كبيرًا من الذين أدرجت أسماؤهم فى القائمة السوداء قد لجئوا إلى طرق استمروا بواسطتها فى العمل داخل الصناعة ، ولكن أجورهم كانت أقل بكثير مما كانوا قد اعتادوا الحصول عليها وأن

عملهم كان ينجز بدون أى اعتراف بفضل لهذا العمل . وفى حين أن عدة كتاب كانوا من الحائزين على جوائز أكاديمية ، فإن الأفلام التى ظهرت فى تلك الفترة ، قد تم معظمها بواقع الضرورة وبناء على مشروعات غير هامة لمنتجين مستقلين .. إذ أن عددًا كبيرًا من هؤلاء الذين شملتهم القائمة السوداء كانوا يعملون .

إن ما كانت تعنيه القائمة السوداء هو منع بعض الأفراد من العمل (علناً) . ولكن مادامت القائمة السوداء (جهاز) للعلاقات العامة هدفها تجنب النقد والمقاطعة والرقابة فقد كان ذلك كافياً . وعندما تغير مناخ البلاد السياسى والاجتماعى بدأ الضغط العام للاستمساك بالقائمة السوداء يتهاوى ثم يموت . وبنهاية الضغط العام انتهت القائمة السوداء فى هوليوود وماتت .

ولقد زعم جون هوارد جونسون وهو أحد أفراد (عشرة هوليوود) فى كتابه (العملية الخلاقة) إن القائمة السوداء (كانت السبب الرئيسى لانهيار الصناعة) . ولقد قيل إنه نظرًا للقائمة السوداء تخلت هوليوود عن إنتاج الأفلام الهامة اجتماعيًّا واتجهت إلى موضوعات لا تثير الجدل وغير منطقية . وقيل كذلك أيضًا إن مناخ الجو الذى خيم على الصناعة فى فترة القائمة السوداء جعل الإنتاج الخلاق أمرًا مستحيلاً . على أن هذه التهم هى أحياناً مبالغ فيها .

إن التليفزيون والثورات الاقتصادية فى الصناعة وفقدان الأسواق الخارجية وإن كثيرًا من كبار العاملين فى الصناعة تقدمت بهم السن ونال منهم التعب أى منال – كل هذه العوامل مع القائمة السوداء أسهمت بما لا يدع مجالاً للشك فى هبوط مستوى صناعة السينما الأمريكية .

على أنه كانت ثمة بعض التغييرات فى بعض أنواع الموضوعات أثناء فترة القائمة السوداء . ولكن لم يكن ثمة ما يشرح ذلك . وإلى جانب ذلك تقلص عدد رواد السينما المحليين فى عهد القائمة السوداء إلى نصف ما كان عليه قبل القائمة . وأصبح عدد الرواد

يتألف إلى حد كبير من المراهقين والأجانب لأنه لم يكن أى جانب منهما مهتما بالمسائل السياسية والاجتماعية المعاصرة حتى السنوات القليلة المنصرمة .

إن شهادة كثير من هؤلاء الذين عاشوا فترة ذلك العهد كانت تدل على الاقتناع بأن هوليوود كانت ضحية للخوف فى عهد القائمة السوداء .

ومع التسليم بأن الخوف كان شديدًا للغاية فإن الشيء نفسه يمكن أن يقال عن المجتمع الأمريكى ككل فى نفس هذه الفترة . لقد كانت القائمة السوداء على أى حال جزءًا لا يتجزأ من المناخ الاجتماعى والسياسى الذى كان سائدًا فى أمريكا فى العقد الذى أعقب الحرب .

ولكن لا يمكن نكران أن القائمة السوداء أصابت كثيرًا من السينمائيين فى هوليوود بالشلل بل دمرتهم تدميرًا . وفى حين أنه لا يمكن استبعاد هذا الأثر فإنه يجب ألا يغرب عن البال مع ذلك أن الفائض فى السوق البشرية الذى كان موجودًا دائمًا فى حقل الإنتاج السينمائى فى جميع البلاد وأن ضياع الإمكانات البشرية المأساوى يعتبر حقيقة مأساوية مزعجة .

إن القائمة السوداء اليوم لا تبدو مناسبة لغالبية الناس فى الولايات المتحدة .وهذا أمر سيئ لأن المسائل التى أثارتها هذه القائمة لم تتم تسويتها على الإطلاق . فمثلاً عندما دعيت لحديث مع كاتب مرموق من كتاب هوليوود لبرنامج إذاعى اقترح اسم دالتون ترامبو الذى كانت أحدث أعماله فيلم (جونى حصل على مسدسه) ، وقد فاز هذا الفيلم بجوائز فى مهرجان أفلام كان الذى أقيم فى عام ١٩٧٠ أكثر مما فاز به أى فيلم آخر فى التاريخ .. والسبب فى ذلك أن فيلم ترامبو كان مثيراً للجدل .. وهكذا فإنه بعد مرور زهاء ربع قرن على إدراجه فى القائمة السوداء بقى والتون ترامبو اليوم خطراً جدا لا يمكن استخدامه فى بعض الجهات فى وسائل الإعلام الأمريكية .

ولكن القائمة السوداء القديمة داخل صناعة الصور المتحركة فى هوليوود قد أنهيت

ونال ترامبو العضو السابق فى القائمة أكثر قدر من التكريم . ومع ذلك فإن هذا لا يعنى أن المشاكل أو المسائل التى أثارتها القائمة السوداء قد سويت ، وإنما أثارتها القائمة السوداء فى سويت وإنما يعنى أنه فى عصر « التقارب » الراهن لم يعد المرء يحتاج إلى بحث أو جدل .

وفى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات بدا للكثيرين وكأن صناعة السينما مثل جانب كبير من المجتمع الأمريكى ستتمزق نتيجة للفرق الداخلية والضغوط الخارجية ما لم يتم العمل بقائمة سوداء . وكان هذا الأمر بالنسبة للبعض توقعا لا اعتقادًا بأنه كان إجراءً صحيحاً من حيث المبادئ الخلقية . وهذا هو ما جعلهم يقبلون القائمة السوداء داخل صناعة الصور المتحركة وقوائم سوداء مماثلة فى التعليم والعمل والحكومة وغيرها من مجالات الحياة الأمريكية .

وطالما أن أفلام هوليوود يجب أن تصل إلى الملايين حتّى تستطيع تغطية تكاليفهافإن الصناعة ستظل مكشوفة للأهواء العامة والرغبات والضغوط وما إلى ذلك ، وسواء كانت هذه الأشياء لها ما يبررها فهذا أمر خارج الموضوع . إن تلك الأهواء والرغبات والضغوط والتخيلات تحول بطريقة مباشرة إلى دولارات .. إن هذه التخيلات بالنسبة لهوليوود ربما تعتبر الواقع الوحيد الذى يهمها .

وطالما أن هذا الأمر كذلك فإن القول السليم الوحيد عن القوائم السوداء فى هوليوود أو فى المجتمع الأمريكى عامة هو ألا نسمع عن هذه القوائم شيئاً .



دكتور إيرنست د. روز أستاذ وسائل المواصلات فى جامعة تمبل والرئيس السابق لمجلس لوس أنجيليس الفيلمى والاتحاد الجامعى للأفلام. لقد بدأ حياته العملية كمصور سينمائى إخبارى لحساب إدارة المطافئ فى لوس أنجيليس. وفى أوائل الخمسينيات رأس وحدة الأفلام بوزارة الخارجية الأمريكية التى كان مقرها فى إيران، وفى غضون العشرين عاماً المنصرمة درس وعمل فى جنوب آسيا الشرقى والشرق الأدنى وأوربا الشرقية وأوربا الغربية وأمريكا الوسطى وجنوب الباسفيكى، ولقد نال عدد من أفلامه جوائز فى المهرجانات المحلية والدولية.

٢٠ الفيلم الإخبارى على الشاشات الأمريكية

بقلم : إيرنست روز

لقد تم تصوير ما طوله نصف مليار قدم من الأفلام لأغراض إخبارية فى المدة من عام ١٩٠٠ حتى منتصف الستينيات ، ومنذ عام ١٩٦٧ زاد عدد الناس الذين يتجهون للتليفزيون للاستماع للأخبار عن عدد هؤلاء الذين يعتمدون على الإذاعات أو الصحف . وما هو أكثر من ذلك أن الناس يميلون إلى تصديق الأخبار التليفزيونية أكثر من الأنباء الصحفية أو الإذاعية فى حالة تعارض الأنباء بين الوسيلتين .

إنه لمن الصعوبة بمكان تفسير ذلك . على أن المرء يستطيع أن يتكهن بالحقيقة وهى أن الفيلم يتضمن الصور والصوت فى وقت واحد مما يكون له تأثير أكبر من الرسائل التى تصل إلى الأذن وحدها أو إلى العين وحدها .

إن الأخبار المذاعة على التليفزيون هى فى الغالب صور لرءوس المذيعين وأفواههم المتحركة وهكذا ، فإننا نعتمد كثيرًا على أجزاء الأخبار المصورة (الفيلمية) للبرنامج للإبقاء على اهتمام المشاهدين وانتباههم . إن كثيرًا مما نعرفه عن العالم خارج نطاقنا ، وكل ما شاهدناه بأعيننا عن الحروب الآخرة فى فيتنام وباكستان والكونغو قد نقل إلينا بواسطة عدسات آلات الكاميرا السينمائية .

ومع ذلك فإننا لا نعرف سوى النذر القليل عن تأثير الفيلم الإخبارى التليفزيونى على ملايين الناس الذين يشاهدونه كل ليلة . فمن جهة أن أفلامًا إخبارية كثيرة تصور يوميًا . ومن ثم فإن تتبع آثاره أمر صعب للغاية . ومشاكل إعداد كاتالوجات ووسائل حفظها ضخمة جدا . ولو أن شخصًا جمع أفلامًا إخبارية صورتها فى أسبوع واحد جميع الكاميرات الإخبارية فى الولايات المتحدة فإن مجموع طولها سيبلغ حوالى أربعين ميلاً .

ومن ثم فإن جانبًا كبيرًا من الفيلم يهمل بحكم الضرورة . ولا يحفظ منه سوى ذلك الجزء الصغير الذى نشاهده على شاشة التليفزيون فى شكله الأصلى لبضعة أسابيع .. إن كثيرًا من مجموعات الأفلام الإخبارية القديمة قد اختصرت واستخدمت كمصادر لأفلام تسجيلية وغيرها من الأفلام التاريخية .

وهكذا ، فإن من العسير دراستها ولم يكتب عن الأفلام الإخبارية من المؤرخين الفيلميين أو المثقفين إلا النذر اليسير . وقد يكون ذلك أكثر مثاراً للدهشة حينما يدرك المرء أن الأخبار فى شكل أفلام قد سبقت الراديو والتليفزيون بأكثر من عشرين عاماً .

لقد سبقت الأفلام الإخبارية فى الواقع أول استخدام للصور تسجيلا لحادث إخبارى فى الصحف عام ١٩٠٤ بأحد عشر عاماً .

ولعل أفضل الكتب التاريخية فى هذا المجال هو الكتاب الذى أصدرته مطبعة جامعة أوكلاهما بعنوان « الفيلم الإخبارى الأمريكى ، ١٩١١ إلى ١٩٦٧ » وقد قام بوضع هذا الكتاب الزميل الدكتور ريموند فيلدنج .

ويبحث الكتاب بإسهاب كبير مع السنوات الأولى للفيلم الإخبارى مدعماً بالوثائق ويقيم الدليل على حقيقة وهى أن المصور الإخبارى اليوم قد انحدر من قبيلة قديمة مجازفة ضمت رجالاً مثل أديسون وفريز جرين وباثى ولوميير وجومونت ومن شركات فيلمية قديمة رائدة مثل شركة بيوجراف وشركة فيتاجراف .

كانت الأفلام الإخبارية الأولى لا تزيد عن كونها مشاهد قصيرة للناس والأحداث اليومية وكانت تشمل لقطات مثل إرضاع الطفل أو صورة لعمال وهم خارجون من مصنع لوميير أو أناساً يعبرون الشارع أمام أوبرا باريس أوقطاراً يقترب من محطة فى ليون .

وعند حلول عام ١٨٩٥ انتقل الفيلم الإخبارى إلى مشاهد مثيرة مثل تتويج القيصر نيقولاس الثانى فى موسكو وجنون الذهب فى ألاسكا وسباق الجائزة الكبرى ومصارعة الثيران فى مدريد ويوم الباستيل وسباق كأس أمريكا الذى أقيم فى عام ١٨٩٩ .

وفى عام ١٩٥٠ بدأت الأفلام المسرحية المنتظمة تظهر فى أمريكا وحلت محل العروض التى كانت تقام فى خيم ، ويشاهد المشاهد العرض من ثقوب وكانت الصور تعرض على بطاقات مصورة وكان المشاهد هو الذى يدير الصور بذراع حديدية تماماً مثل حركة (صندوق الدنيا) .

أما الآن فهناك مئات من النظارة يجلسون معًا ويطلبون المزيد من الإنتاج . وإلى جانب ذلك تغيرت أنواع توزيع الأفلام فى الأيام الأولى للمسرح النيكلى . كانت الأفلام تباع إلى أصحاب الكارنيفال الذين كانوا يستخدمونها إلى الحد الذى يصبح فيها استعمالها أمرًا مستحيلاً .

وحينما بدأت المسارح فى الظهور ، كانت الأفلام تؤجر للمديرين وتوزع على مسارح كثيرة قبل أن تستهلك ولم تعد صالحة للاستعمال .

كان المصورون الإخباريون منذ البداية ينظر إليهم نظرة شك وريبة ، وقد عمدت شخصيات مثل طوماس أديسون ، للتعويض عن هذه العزلة عن الدوائر الداخلية للسلطة والشعب ، إلى استدعاء التخصصات المشهورة لتصويرها فى الأستوديو الذى يمتلكه فى نيوجيرسى وقد سمى هذا الأستوديو باسم (ماريا السوداء) .

وقد سمى بهذا الاسم لأنه كان مطليًّا باللون الأسود . وكان يدور على عجلات حتى

يمكن للسقف المفتوح أن يستغل مركز الشمس طوال اليوم .

ووراء هذه الخلفيات كانت شخصيات مثل بوفالوبيل كودى والراقصة روت سانت دنيس وآنى أوكلى وغيرهم من عالم الملاهى يفدون إلى الأستوديو للتصوير بناءً على طلب مصورى شركة أديسون .

وقد أصبح لشركة أديسون حق ملكية ٢٥٠ عنوانًا إخباريًّا فى المدة من عام ١٨٩٦ إلى ١٩٠٠ .

وهكذا ، فإن الفيلم الإخبارى كان منذ أيامه الأولى يعانى من الشيزوفرينيا التى مازالت تصيب كثيرًا من برامجنا الإخبارية اليوم . هل كان ذلك فى الصحافة أو فى السينما ؟ إن هناك الكثيرين الذين مازالوا يثيرون هذا السؤال عن البرامج التليفزيونية الإخبارية فى السبعينيات .

ومع انتشار شعبية الأفلام التسجيلية الترويجية ، أصبح الفيلم الإخبارى شيئًا يشبه عرضًا جانبيًّا لأحداث السيرك الرئيسية . وبعد أن تضاءلت بدعة رؤية الناس الحقيقيين والأحداث على الشاشة ، بدأت الأفلام الإخبارية المسرحية التى كانت تملكها شركات الأفلام الترويجية الكبرى ، تبتعد قليلاً عن الصنعة الصحفية الخالصة وتخلط العناوين الصحفية الهامة مع أجزاء كبيرة من المواد التسجيلية مثل مباريات ملكات جمال السباحة وزيارات إلى حدائق الحيوان وعروض الأزياء مع التركيز على الأحداث الرياضية .

وقد ثبت أن الملاكمة تعتبر نوعًا مثاليًّا لحدث يربط بين الأخبار والترويح . وفى عام ١٨٩٧ غطى المصورون الإخباريون مباراة الملاكمة التى كانت تتألف من أربع عشرة جولة بين جنتلمان جيم كوبيت وبوب فيتزيمونز ، وقد اشترك فى تصوير المباراة من خارج الحلقة ثلاثة مصورين صوروا فيلماً لم يسبق له مثيل ، إذ بلغ طوله ١١ ألف قدم وبلغ دخل شباك التذاكر من هذا الفيلم ثلاثة أرباع مليون دولار .

ويروى كتاب فيلدنج كيف أنه قبل ذلك بثلاث سنوات ، أى فى السابع من شهر

سبتمبر عام ١٨٩٤ ، كان أديسون قددعاجيمس كوربيت ، بطل الملاكمة فى الوزن الثقيل إلى الأستوديو لمقابلة متحديه بيتر كورنتى . وقد استمرت الملاكمة ، سواء بضربة حظ أو ما شئت أن تسميه ، ست جولات كاملةقبل الضربة القاضية وكانت كل جولة تستمر الزمن المطلوب بالضبط لبكرة فيلم كاملة . وقد تسلم كوربيت مكافأته على البطولة وقدرها (٤,٧٥٠ دولاراً) ، وذلك مقابل تصوير المقابلة « المزورة » الذى استمر يومين .

لم يكن تزوير تصوير الأحداث الإخبارية أمراً غير شائع قبل عام ١٩٠٠ . إن أعظم عمالقة الخداع الأوائل هو جورج ميلييه ، فهو لم يخرج أفلامًا روائية عن رحلات إلى القمر فحسب ، وإنما أعاد تمثيل أحداث حقيقية مثل اغتيال الرئيس ماك كينلى ومحاكمة الفريد دريفوس وتتويج إدوارد السابع .

وقام سيجموند لوبين من فيلادلفيا بإعادة تمثيل مباراة الملاكمة الشهيرة التى أقيمت بين جوفرى شاركى فى عام ١٨٩٩ ، ومع أنه أعلن أنها إعادة تمثيل المباراة إلا أن فيلمه حقق أباحًا أكثر مما حقق الفيلم الذى صورته شركة بروجراف للمباراة الحقيقية .

على أن إعادة تمثيل الأحداث لم تكن مقصورة على حلقة الملاكمة . ففى مسارح الحروب حول العالم ، عمد المصورون الذين وجدوا أن من المستحيل عليهم أن يصلوا إلى ميدان المعركة عمدوا إلى إعطاء ملابس الأسرى العسكرية إلى بعض الجنود ثم يصورون مناوشات عنيفة وراء الخطوط الأمامية .

ولقد استمر العمل بهذا الأسلوب فى كل حرب رئيسية فى القرن العشرين إننا كما عرفنا من التجارب المريرة أن الحرب هى فى الغالب عملية انتظار . فالمعارك الحقيقية لا تكيف نفسها حسب تكوين درامى ولا حسب تغطية لها من عشرات المصورين من جميع الزوايا والنقط الصحفية .

والمصورون الحربيون ليسوا خالدين كما أنهم ليسوا أشجع من زملائهم البشر على جانبى خط القتال ومن ثم فإنه يجب ألا تساورك دهشة شديدة حينما تعرف أن الخداع والغش والتزوير هى تقليد فى تغطية فيملية للحرب كما هو الحال تمامًا بالنسبة لاستراتيجية الحرب نفسها .

فى الأيام الأولى لحرب البوير والحرب الأسبانية الأمريكية ، كان سادة هذه المشاهد التى تمت بحيل وخدع يسعدون بإسناد فضل هذه المشاهد الخداعة إلى أنفسهم . وهناك بعض فقرات فى كتاب فيلدنج (تاريخ الفيلم الإخبارى الأمريكى) تشير إلى نجاح هذه الجهود . ولقد سعى سميث من شركة (سميث وبلاكتون) إلى إدخال تحسينات على هذه العملية فى إعادة تمثيل معركة خليج سانتيا فى بداية هذا القرن لقد جاء فى قول سميث :

كان الباعة المتجولون فى ذلك الوقت فى نيويورك يبيعون صورًا كبيرة لسفن الأسطولين الأمريكى والأسبانى . وقد اشترينا مجموعة من صور كل أسطول من الأسطولين . ثم قصصنا صور البوارج ووضعنا على مائدة من أعلى إلى أسفل براويز (إطارات) مغطاة بقماش سميك ، ثم وضعنا ماءً بلغ ارتفاعه بوصة واحدة . ولكى تضمن ثبات صور السفن المقصوصة فى الماء ثبتنا كل صورة بمسامير على خشبة مساحتها بوصة مربعة وبهذه الطريقة تكون رف صغير خلف كل سفينة ، ووضعنا على الرف قليلا من بودرة البارود موزعة بمقدار ثلاثة أكوام صغيرة جدًّا لكل سفينة تكفى لتصوير معركة بحرية كبيرة .

وزيف بلاكتون خلفية من بضع سحب على قطعة من الورق المقوى الأزرق اللون . وربط كل سفينة من السفن التى تظهر

وكأنها راسية فى خليج ضحل بخيط رفيع جدًّا يمكننا من سحب السفينة أمام الكاميرا فى اللحظة المناسبة وبانتظام . وكنا بحاجة إلى شخص ينفث دخانًا على المشهد . ولكننا لم نذهب خارج إطار دائرتنا حرصًا على السرية .

وقد استدعيت مسز بلاكتون وتطوعت للقيام بالعمل مع أنها لم تكن من المدخنات . وأعرب أحد السعاة عن استعداده لتدخين سيجار وكان هذا حسب الطلب لأننا كنا بحاجة إلى سحب كثيفة من الدخان .

ثم ألصقت قطعة من القطن غمسها بالكحول بسلك رفيع للغاية بحيث لا تستطيع عدسة الكاميرا أن تظهره . وبعد ذلك اختبأ بلاكتون وراء المائدة بعيدًا عن (عين) الكاميرا ثم لمس بودرة البارود فبدأت المعركة .

وفى هذه الأثناء كانت مسز بلاكتون تدخن وتسعل نافثة سحبًا ومحدثة أصواتًا مناسبة . وكان جيم قد رتب معها التوقيتات حتى تنفث سحب الدخان فى الوقت الذى يحدث فيه الانفجار . ومن حسن الحظ أن الفيلم وعدسات الكاميرا لم تكن بحالة جيدة بحيث تستطيع إظهار حقائق المشهد . ولما لم يزد ظهور المشهد أكثر من دقيقتين أو ثلاث ، فإنه لم يكن ثمة وقت كافٍ لأى شخص أن يدرسه وينقده .. وقد عرض الفيلم لعدة أسابيع وكان الإقبال عليه شديدًا . وتناقص شعور جيم وشعورى بتأنيب الضمير حينما شاهدنا مدى الإثارة والحماس لمعركة خليج سانتياجو عند

الجماهير. وأقتطف هنا أيضاً فقرة عن مثال آخر من كتاب فيلدنج.

لقد عرف عن بيوجراف أنه عرض تفاصيل مزروة عن حريق سان فرنسيسكو والهزة الأرضية فى الفيلم الذى عرض فى عام ١٩٠٦ فى أستوديوهات الشركة فى الشارع رقم ١٤ فى نيويورك. لقد تبنى بيوجراف نموذجاً مصغراً لسان فرنسيسكو.

وفى الوقت الذى بدأت فيه الكاميرات بالتصوير أتت النيران على النموذج وكانت المبانى مبنية من صناديق الورق المقوى. وظهر انقسام المدينة إلى قسمين لأنهما كانا مقامين على قاعدة من الطين مكونة من ورق مقوى مقسم إلى جزأين، وأثناء الحريق تمّ شد الجزأين إلى جهتين مضادتين.

وكانت النتيجة التى وزعت على المسارح بعد الكارثة بوقت قليل مقتنعة. ولقد اعتقد يوجين شميدت الذى كان عمدة سان فرنسيسكو وقت الحريق حينما شاهد الفيلم أن المشهد حقيق. وكذلك كان شعور السناتور جيمس فالون المشهور الذى شاهد الفيلم فى أستوديوهات بيوجراف، ولقد عرضت شركة بيوجراف الفيلم حسب قيمته. ولم يدع المسئولون بالشركة أنه حقيق أو غير ذلك. وبلغ ربح نسخ الفيلم التى بيعت لشركات سينمائية أخرى حوالى ٣٥ ألف دولار. ومن السخرية حقًّا أن فيلما حقيقيًّا للكارثة الذى صوره هارى مايلز قد منى بخسارة فى شباك التذاكر لأنه عرض بعد الفيلم المزور الذى أنتجته شركة بيوجراف.

على أنه لم تكن جميع الأعمال بلا عيوب كما يدل على ذلك فيلم حرب اكتوبر. وقد اشتركت شركة جومونت البريطانية فى تزوير الفيلم على حد قول فيلدنج. وقد وصف أحد كبار المسئولين فى الشركة وهو الكولونيل ا. س. برمهيد فى محاضرة ألقاها فى جمعية كيناتوجرافيك البريطانية فى عام ١٩٣٦، التزوير الذى لجأت إليه شركة جومونت فى مشهد توقيع معاهدة الصلح فى فيريننج عام ١٩٠٢ فقد قال:

> لقد كان فيلمنا خياليًّا يظهر ممثلين كشخصيات اللورد كيتشينر واللورد ميلنر وهيئة الأركان البريطانية مع قادة البوير وهم فى مناقشة كرامية ثم يوقعون فى النهاية شروط الصلح. وقد أضفنا إلى المجموعة اللورد روبرتس ولكننا وجدنا بعد ذلك أنه لم يكن هناك.

ويمضى فيلدنج فيقول إن المؤرخين والتسجيليين لم يقوّموا الأفلام الأولى بالعناية التى تستحقها فمثلاً وصف تيرى رامزى المؤرخ الفيلمى المعروف ما اعتبره أول سبق فى فيلم إخبارى حقيقى عالمى قال:

> (إن كارثة خليقة بأن تضفى لوناً جديدًا من الحقيقة إلى الأفلام ففى السابع عشر من شهر مايو ١٨٩٩ شبت النيران فى فندق وندسور فى نيويورك وذهب ضحية الحريق ٤٥ شخصاً. ولقد غطى بلاكتون وسميث حادث الحريق بكمرتهما وصورا لقطات صغيرة تبين الخرائب المحترقة. ولعل هذه هى أول مرة تصور فيها كاميرا سينمائية (أخبارًا) أثناء عملية حدوثها).

ولكن غاب عن رامزى أن رامزى قد نشر فى صفحات جريدته الخاصة قبل ذلك بسبعة وعشرين عامًا مايلى:

٣٠ مارس عام ١٨٩٩ لقد تم تصوير نموذج مجسم لحريق وندسور لعب من المطاط تقفز من نوافذ النموذج المصنوع من الورق المقوى واستخدم فيه بودرة بارود لإحداث الحريق وسحب الدخان . واستخدمت مسدسات مائية من لعب الأطفال لإظهار تيارات الماء التي استخدمت فى الإطفاء . وقد أصاب الفيلم نجاحًا بين عملاء فيتاجراف .

وعند نهاية الحرب العالمية الأولى علت صيحات مذعورة من صور مزيفة عن فظائع المعارك . وقد شكلت لجان خاصة لحماية الجمهور ومساعدته على تفهم جميع أنواع الدعاية وتجنبها على أن أرشيف الحرب العالمية الثانية حافل بكثير من الأفلام الحقيقية المزعومة التى غيرت الواقع لملاءمة الاحتياجات العسكرية والسيكولوجية فى وقتها .

منذ وقت غير بعيد كنت أتحدث إلى صديق لى من المنتجين فى اسرائيل الذى قال لى إنه أثناء حرب الأيام الستة فى عام ١٩٦٧ ، لم يكن متوفرًا لتقرير معركة القدس سوى فيلم (أبيض وأسود) مقاس ١٦ ملليمتر . وبعد عامين حينما احتاجت القيادة العليا فيلمًا تسجيليًّا وتغطية أكبر لتلك المعركة استدعت مئات من الجنود مع عدد من الدبابات والمدافع بقيادة نفس الجنرال الذى كان قد قاد المعركة قبل ذلك بعامين . وقام بتمثيل أحداثها أمام كاميرات التصوير بأفلام ملونة سينما سكوب مقاس ٣٥ ملليمتر .

وحدث منذ وقت غير بعيد أن عددًا من أعضاء الكونجرس فى الولايات المتحدة أعربوا عن سخطهم لأن فيلما تسجيليًّا لمحطة (سى . بى . اس) وعنوانه (بيع البنتاجون) وردت فيه بعض البيانات التى لا تتفق والواقع .

إن الذى أغفله هؤلاء الأعضاء وغيرهم هو أن الخداع جزء من صناعة الصور المتحركة منذ بدايتها .

وهناك تقليد مقدس فى الولايات المتحدة فى الإذاعة والصحافة للفصل بين الحقيقة والرأى ، ولكن كيف يستطيع أن يفصل المرء بين الحقائق والمشاعر فى فيلم من الأفلام ؟ وأين نستطيع أن نرسم خطا بين الصور ومعناها فى قصاصة فيلمية ؟

إن السينما دائماً تزدهر بقدرتها على خلق الوهم . وإلى أن جاء التليفزيون كان الفيلم الإخبارى الذى يذاع مرتين أسبوعيًّا جزءًا من العملية الترويحية فى جملتها . ولكننا نرى الأخبار المصورة مرتين فى اليوم فى صالوناتنا .

هناك إدراك مخيف بين بعض المحللين للوسائل الترفيهية فإن عدداً متزايداً من الناس الذين يشاهدون الأخبار التليفزيونية المصورة وبرامج الشئون العامة أصبحوا يتقبلون ما يشاهدونه على شاشات تليفزيوناتهم المنزلية كحقيقة وتحويل مباشر للواقع أكثر مما يشاهدونه على الأفلام التى تنتجها صناعة السينما .

إن صورةً على الشاشة سواء أكانت فى دور السينما أم فى التليفزيون ليست حقيقة وإنما هى رؤية شخص لبعض الواقع بعد أن تمر فى مصافى عقله .

إن منا من يعمل فى الأفلام ويدرك تمامًا مدى تأثيرنا على ما يشاهده المشاهد ويشعر به وذلك بتغير الطريقة التى ننظر بها إلى موضوعنا عبر الكاميرا . إن زاوية عالية تجعل شخصًا يبدو أصغر من حجمه وإن ظلاً يظهر له يجعل الموضوع يبدو غير مقبول . إن مجرد وجودنا فى مشهد مع الكاميرا يمكن أن يغير تغييرًا جذريًّا عمل الناس من حولنا .

حينما تحدد المشهد بواسطة الجهاز الخاص فإننا نقرر مقدمًا ونحدد للمشاهدين ما هو موجود وما هو ليس موجودًا . إن الصحفى الموضوعى لا يحاول أن يروى الحقيقة فقط . ولا شىء سوى الحقيقة وإنما الحقيقة كلها .

ولكن رواية الحقيقة كلها يعد ضرباً من المستحيل سواء عن الأخبار وأى نوع من البرامج هل تستطيع أن تتصور ما سيكون عليه الأمر الذى عمدت إلى رواية الحقيقة كلها من مشاكل السوق الأوربية المشتركة ؟ وهكذا فإن الأخبار تصبح عملية اختيار

من بين ألوف كثيرة من المواد الإخبارية المحتملة للأخبار التى تبدو أكثر مناسبة أو لائقة .

إن زهاء ١٠٠ ألف قدم من الأفلام الإخبارية تصل أسبوعيًا إلى مكتب التحرير الإخبارية فى الشبكات التليفزيونية الكبرى الثلاث فى الولايات المتحدة ولا يجد طريقه منها إلى البرنامج الإخبارى التليفزيونى سوى أقل من اثنين فى المائة .

وليس ثمة شك فى أننا لا نحصل إلا على أقل قدر من الحقيقة كلها من خلال القنوات التليفزيونية .

يتم الإقناع فى ظل نظام ديموقراطى لا بالكذب والتزوير والتمويه وإنما بالاختيار والتأكيد .

إنه حتى فى الأفلام الإخبارية لألمانيا النازية هناك دليل غير ذى بال عن التزييف مع أن تشويه الحقائق فى تلك الأفلام قد تطور هناك كفن عالٍ .

فمثلاً ، حذفت عمليات الانسحاب بعد معركة ستالنجراد . وظهر الجنود فى مشهد وهم يحتلون بلدة كبيرة هامة فى أسبوع . ثم إننا قد نرى هؤلاء الجنود وهم يحتلون نفس المدينة للمرة الثانية بعد خمسة أسابيع دون أية إشارة إلى أنهم تقهقروا خلال العمليتين .

إن أفلام وزارة جوبلز الحربية تختلف اختلافًا كبيرًا عن الأفلام الأمريكية ، فالأفلام الأمريكية تتغير مرتين أسبوعيًا ، أما الألمان فكانوا يعرضون فيلمهم سبعة أيام كاملة . كانت الأفلام الأمريكية هى فى الواقع فيلما واحدا فى بكرة واحدة من حيث الطول . وفى الحقيقة كانت هذه الأفلام تعتبر شيئًا يستطيع صاحب دار السينما أن يستخدمه بقصد التنويع حتى لا يفوت المشاهدين أى جزء هام من الفيلم التسجيلى . ولكن الأفلام الإخبارية النازية كانت أطول من الأفلام الأمريكية مرتين أو ثلاث مرات ولم يكن يسمح لأحد بدخول دار السينما عندما يبدأ عرض الفيلم الإخبارى .

ولكن أهم فرق هو الفرق فى التركيب الجوهرى للفيلم الإخبارى . ففى الولايات المتحدة كان الفيلم الإخبارى نسخة من صحيفة . فهو يبدأ بعنوان رئيسى (مانشيت)

ثم أهم موضوع إخبارى ثم يستمر فى عرض مختلف الأحداث .

أما فى ألمانيا فإن جوبلزكان يبدأ بالأحداث غير الهامة ثم يأخذ فى التصاعد تدريجيًّا إلى مشاهد الحرب وجهة القتال ثم ينتهى بمشهد للجنود المظفرين وهم يمشون مشية عسكرية على دقات الطبول والموسيقى العسكرية .

ومع خبرة هؤلاء العاملين بحقل الدعاية فإن عملهم صعب للغاية لأن عملية الاتصال تتضمن على الأقل ثمانية حواجز يجب أن تتخطاها الرسالة قبل أن تصبح رسالة فعالة .

أولا : يجب على الفرد أن يختار الرسالة من بين جميع الرسائل المنافسة الأخرى المتوفرة عنده فى أى وقت من الأوقات . ثم عندما ينظر إلى الفيلم ، عليه أن يبدى اهتماماً به .

ثانياً : إن أى إغفال عند النظارة أو أية أنواع أخرى من المشاكل التى قد تجعل من الصعوبة عليه أن يركز اهتمامه ، فإن ذلك يقلل من فرصة أن يكون لهذه الرسالة أى أثر على المرء .

وثالثا : يجب عليه أن يفهم الرسالة ، فإذاكان الفرد غير قادر على استيعاب معنى الصور أو إذاكان الصوت سريعًا جدًّا أو أنه إذاكان يستخدم اصطلاحات غير مألوفة عندئذ لن يكون للرسالة التأثير المرجو .

على أنه حتى إذا اختار شخص أن يراقب رسالتك ويبدى اهتمامًا بها ويفهمها فإنها لن تعنى شيئًا مالم يعتقد هو بما تقوله له أنت .

ولكن يمكن لشخص أحيانًا أن يصدقك ولكن لا يقبل ما تقوله له . فمثلاً لدينا دليل كافٍ من الأبحاث التى أجراها أطباء على أن التدخين يمكن أن يكون خطرا على الصحة . وهناك أناس قلائل هم الذين قرءوا هذه الأنباء ولكنهم لا يؤمنون بها ولكن هناك كثيرين غيرهم لا يقبلونها لأنفسهم وهم يتعللون بالقول بأنهم يمكن أن يلاقوا

حتفهم فى حادث سيارة أو أنهم يستخدمون (الفيلتر) حتى لا يصابوا بالسرطان إذا لم يقلعوا عن التدخين . وهكذا ، فإنه لا يكفى أن يصدق المرء الرسالة وإنما يجب أن يتقبلها على أنها ذات معنى بالنسبة إليه .

إن المرء يظهر أن الاعتقاد والقبول هما الأهداف النهائية للعاملين فى صناعة السينما وخاصة المخرجين . ولكن هناك حواجز كثيرة ينبغى حتى بعد قبول مسألة الفيلم . ويجب على الشخص أن يتذكر على الأقل بعض الحجج التى عرضت حتى يصبح مستعدا لاتخاذ قرار فى المسألة .

وعليه عند نقطة ما أن يختار بين البدائل ويتخذ إجراءً ما يربطه بجانب ما من جوانب المسألة .

وأخيرًا ، يجب مكافأته بطريقةٍ ما على الإجراء الذى اتخذه .

إن الاتصال ظاهرة معقدة وإننا بدأنا الآن فقط فى فهم عمليات الإقناع وعلاقاتها بالاتصال فى وسائل الإعلام الجماعية .

ففى نظام يسمح فى ظله الإعراب عن أكثر من وجهة نظر أو رأى ، فإن وجهات نظر كثيرة مختلفة عن الأنباء يمكن سماعها . وفى مجتمع مفتوح حيث يزدهر الاتصال فإن الجدل يخدم وظيفة إثارة الاهتمام والمشاعر والعواطف والتشجيع على مشاركة أكثر فعالية فى أعمال المجتمع على جميع المستويات .

إن هؤلاء الذين يعملون فى مهنة الأفلام الإخبارية إنما يعملون كمترجمين بين الناس والحقائق وهو عبء ثقيل من المسئولية يحملونه على عواتقهم . ولكن النتيجة هى أنه ليس كافياً للمصور الإخبارى أن يسجل الواقع . إن التحدى الكبير الآن هو النظر إلى العالم بطريقة تسبر أغوار تجاربنا . وبذلك تضفى عليها المعنى المرجو .

السينما الأمريكية



دكتور إدوارد س . بيرى رئيس إدارة الدراسات السينمائية فى جامعة نيويورك . وقد سبق له أن عمل فى كليات جامعتى إيوا وتكساس . وقد عمل فى عالم السينما ككاتب ومخرج ومنتج ومستشار ومدرب . وكانت مقالاته ومحاضراته وتعليقاته تدور أساساً على الحقل السينمائى .

٢١ سينما ما بعد الحرب – عروس الحرب الإيطالية

بقلم : إدوارد بيرى

قبل نهاية الحرب العالمية الثانية ووجهت أمريكا والعالم بمجموعة من الأفلام الإيطالية التى كانت مدهشة للطريقة التى عالجت بها معالجة واقعية المشاكل الإنسانية ، وخاصة مشاكل الطبقات الفقيرة التى قاست من ويلات الحرب الأوربية واستمرت هذه الأفلام الواقعية الجديدة كما وصفت ، تتدفق من إيطاليا .

إن « عروس الحرب الإيطالية » هى طريقة مناسبة جدًا لوصف أثر الأفلام الإيطالية فى فترة ما بعد الحرب على بقية العالم ، وخاصة أمريكا . إن عروس الحرب تنظر إليها بلدها وعائلتها بغرابة ، فهى تبدو بالنسبة لها أقل حظًّا فى العناية مما ينبغى ، وشعرها وملابسها ليست كما يجب أن تكون .

وهذا هو نفس حالة السينما الإيطالية بعد الحرب التى عرضت فى أمريكا وأن عروس الحرب السينمائية هذه كانت غريبة بالنسبة لبلد اعتاد على أفلام أنتجت لغرض الترويح فقط . ولقد أكد قانون صناعة الصور المتحركة والمتعة الأمريكية فى الخيال لرواد السينما الأمريكية أن الواحد منهم سيرى العالم دائماً لا كما كان ، وإنما كما يرغب ويتصور . وفى الأفلام الأمريكية لم تزر الخطيئة والجنس والجريمة واليأس أو القذارة

بصفة دائمة ، والشيء الذى أصابنا بصدمة من عروس الحرب الإيطالية هو أن الشاشة استخدمت فجأة لا لتصوير خيالنا ، وإنما للكشف عن مصاعب الحياة وشدائدها وخاصة تلك التى هى وليدة الحرب والاحتلال والغزو.

ولكن مما لا شك فيه أن هذه ليست هى المرة الأولى التى استخدمت فيها الشاشة من أجل الحقيقة أو وجهة النظر الإيطالية فى الحقيقة لأنه كانت هناك فترات أخذت فيها السينما العالمية بالمذهب الطبيعى وخاصة فى أعمال فون سترونهايم الأمريكية كمثل ، والأفلام الألمانية من إخراج ج .و. بابست كمثل آخر . لم تكن هى الفترة الأولى التى استخدمت فيها هذه الكلمة فى السينما ، إن استخدام كلمة « الواقعية الجديدة » لوصف السينما الإيطالية فى فترة ما بعد الحرب كان اعترافاً صريحاً بفترات الواقعية السابقة فى عالم السينما حتى فى السينما الإيطالية . وكانت هناك أفلام كثيرة ومخرجون كثيرون يتسمون بالواقعية حتى أن المشاهدين والنقاد والمؤرخين كانوا مستعدين أن يقبلوا الصفة التى أطلقت على إنتاجهم وهى الواقعية الجديدة » ويعترفوا بالعمل كحركة . وبعد أن استخدمنا هذه الصفة ، فإننا وجدنا أنفسنا أمام مهمة صعبة لتحديدها وتقرير أى الأفلام التى تنتمى للواقعية الجديدة وأنها لا تنتمى إليها . ما هى مميزات هذه الحركة وما هى غير المميزات ؟ إنها لمهمة مستحيلة .. مهمة تظهر خطر استخدام نعت لوصف أى شيء أكثر من ميل أو عاطفة للتعامل مع الحياة كما تبدو.

إذا كان هناك أحد فى الواقع يتطلع إلى فكر من شأنه أن يساعده على وصف بعض الأفلام الإيطالية التى ظهرت فى فترة ما بعد الحرب ، وهى الأفلام التى نصنفها كمجموعة من الأفلام الواقعية ، فإنه ربما سيكون هناك ميل لإغفال الأعراف والتقاليد الفيلمية والدرامية حينما تتدخل فى الرغبة لإظهار الحياة كما يراها المخرج ويحس بها .

ولنضرب لذلك مثلاً ، إن الضرورة الدرامية التقليدية تستخدم لربط أجزاء تمثيلية أو فيلم معاً ، وكل مشهد يتطلب المشهد التالى وفى بعض الحالات يتطلب كل سطر م

الحوار السطر الذى يليه . على أن الضرورة الدرامية ، سواء فى فيلم أم فى تمثيلية هى بمثابة عرف وجده الواقعيون الجدد صعبًا لأسباب عديدة . أهمها هو أن المخرجين الإيطاليين لم يعودوا يؤمنون بعالم من النظام والضرورة حيث يكون لحياة الناس معنى وهدف .. وعلى أية حال فإنهم عاشوا فى ظل أسوأ الحروب فى تاريخ العالم . ومن ثم فإنهم كانوا يعتبرون أنه من السفاهة رواية قصة محبوكة بطريقة نظيفة وحافلة بالفضيلة بخلاف العالم الذى كان بالنسبة إليهم أى شيء اللهم سوى النظافة والنظام .

ومن ثم فإنك تجد فى عدد من الأفلام الإيطالية التى ظهرت فى فترة ما بعد الحرب ميلاً نحو التركيب الأبيزودى كما هو الحال فى فيلم « الفلاح » من إخراج روسيلليني . وهذا الفيلم بمثابة ثلاث قصص تعرض فى فيلم واحد . ولقد تخلى المخرجون الإيطاليون عن أسلوب « الحبكة » المحكمة الربط لصالح أفلام غير متماسكة وإنما يربطها رباط واهٍ حول نواة أو جوهر معين .

إن نفس الاتجاه نحو الحديث عن الحياة والتكلم عنها وقد دفع الواقعيين الجدد إلى إغفال الأساليب العادية للفيلم ، وبخاصة تلك الأفلام التى يرون أنها غير صادقة ، فإنه يندر أن تنتهى أفلام ذات المذهب الواقعى الجديد نهاية سعيدة ، فالحياة لا تنتهى نهاية سعيدة ، لِمَ ينتهى الفيلم هذه النهاية ؟ ويبدو أحيانًا كثيرة أن يتوقف الفيلم دون أن يكون هناك ربط بين المواقف . وهناك مسألة معنوية تتعلق بهذا الأمر . لماذا يفرض الترتيب والصفاء بل حتى شعور بالنهاية على السينما فى حين أن الحياة ليست كشيء من هذا ؟ وحينما يواجه مخرجون من ذوى المذهب الواقعى الجديد بمسألة تقليد الحياة أو مسايرة التقاليد الفيلمية والدراسية فإنهم يفضلون تصوير الحياة كما يرونها ويحسون بها .

ولقد تردت أفلام فى أسوأ حالتها ما بعد الحرب الإيطالية إلى النزعة العاطفية السهلة وأصبحت أكثر اهتماماً بالنواحى السطحية للمشاكل الاجتماعية منها بالمسائل نفسها .

وهكذا ، فإن مشاكل البطالة والفقر والجوع فى بعض الأفلام كانت بمثابة ذرائع وخلفيات للميلودراما .

على أن أحسن الحالات التى طرأت على الأفلام الإيطالية كانت حينما خلق الميل الواقعى الجديد أفلاماً صارمة مثل فيلم « الأرض تهتز » الذى أخرجه فيسكونتى ، وهذا الفيلم يصور تصويرًا صادقًا محنة بعض الكائنات البشرية التى يعتبر بؤسهم وتعاستهم نموذجًا لتجربة إنسانية . إن المرء حينما يشاهد فيلم فيسكونتى ، سرعان ما يشعر برغبة جامحة عند المخرج فى التخلى عن مصالحه الشخصية بل عن اهتمامه الأيديولوجى بمحنة طبقة البروليتاريا ، لكى يدع الناس أنفسهم يروون قصتهم ، إن الكاميرا هى دائماً أسيرة للموقف والناس . وليست هناك فى الفيلم خدع سينمائية أو درامية التى من شأنها أن تمكننا من الهروب من مصير الناس الذين نشاهد قصتهم . ولقد تحدث أندريه بازان ، الناقد الفرنسى عن اتجاه الواقعيين الجدد إلى تحبيذ الواقع على مطالب السيكولوجيا أو الدراما . وليس ثمة شك فى أن فيلم « لاتيراتريما » يلخص تلك الرغبة فى مراقبة واستكشاف الموقف الإنسانى كما تصوره حياة عائلة فقيرة من العائلات التى تمتهن صيد السمك .

وهكذا ، فإن ثمة عمقاً إنسانيًّا ضمنيًّا فى السينما الإيطالية ما بعد الحرب بخلاف كثير من الأفلام التى أنتجت . وهذا لا يبدو على السطح شيئًا أكثر من مجرد استعداد فريد لوضع الأفلام فى وقتها وزمانها . إن فيلم روسيلليني « المدينة المفتوحة » يعترف بالعالم لأن أحداثه تجرى فى شوارع روما فى زمن محدد تماماً فى التاريخ ، أى فى الأيام الأخيرة للحرب . وهكذا فإن كثيرًا من الأفلام كانت مهتمة بالحرب والمقاومة والتحرير . ولكن تحت هذه الناحية السطحية هناك أهمية أعمق – وهى استعداد لمواجهة العالم وتصوير الإنسان كما ينبغى أن يكون ، وتصوير العالم كما ينبغى أن يكون . وهذا لا يعنى أن العالم كما ينبغى أن يترك بدون تغيير ، ليس الأمر كذلك على الإطلاق لأن هناك ثورية فى

الأفلام . لم تقتصر الأفلام على القول : « إن هذه هى طبيعة الأشياء ولكنها تعنى ضمنًا أننا يجب أن نفعل شيئًا بصددها » .

على أنه ليس ثمة ظل من الشك فى أن الأفلام قبل الواقعية الجديدة الإيطالية وبعدها كانت دعائية وإنسانية معًا . حينما أطلت السينما على العالم لأول مرة كانت من مهامها الرئيسية إحياء العالم . وحينما ظهر الفيلم الروسى « بوتمكين » فى عام ١٩٢٥ ، أشيد به على أنه عملٌ واقعى رائعٌ جديدٌ ، يستغل مشاهد خارجية وخلفيات حقيقية وقصة حقيقية . وقد صادفت أفلام روبرت فلاهرتى أيضاً تقديرًا كبيرًا نظرًا للطريقة التى تناولت بها هذا العالم .. لقد كان جون جريرسون وغيره من التسجيليين البريطانيين قبل الحرب العالمية الثانية وفى أثنائها ينتجون أفلامًا تبدو وكأنها تعمد إلى إعادة تصوير العالم كما كان . ولكن فى النصف الثانى من الخمسينيات بدأت حركة عرفت بالسينما الواقعية السينما المباشرة أو السينما الحرة ، التى كانت أهدافها تصوير الأشياء كما حدثت .

وبمعنى آخر ، لقد كان هناك ميل واقعى فى السينما . فقد أتى كل جيل جديد بمجموعة من الأفلام التى تبدو أنها ترينا العالم على حقيقته . ومع كل حركة من هذه الحركات تشارك فى الاحتفال وإنْ كنا نعلم أننا سبق أن شاركنا فى هذه الاحتفالات مرات عديدة . والمسألة هى أن كل انتفاضة جديدة للواقعية ليست واقعية كرد فعل للأكاذيب والخيالات السابقة . إن منتج الفيلم لا ينتج فيلمًا لكى يصف لنا الحياة فحسب ، وإنما يحاول ، ربما من غير علم ، أن يدمر الأوهام السابقة التى عشناها .

إنه لمن الأهمية بمكان أن نرى هذه النواحى الواقعية الجديدة المختلفة فى هذا الضوء كرد فعل لا كحقيقة ، وإلاَّ فإنه سيستحيل علينا أن نفهم لماذا تبدو لنا غالبية الأفلام الواقعية الجديدة مركبة ومقسمة إلى مراحل – وهى مسألة مختلفة تمام الاختلاف عن تجربة المشاهدين فى ذلك الزمان الذين طالما آمنوا بحقيقة الفيلم . إن المسألة ليست

هى أنهم على خطأ ونحن على صواب ، ولكن الواقعية فى السينما هى مجموعة من التقاليد المتغيرة . إن ما كان يبدو حقيقيًا لرواد السينما فى عام ١٩٤٦ سيبدو لنا حتماً مزيفاً . وإن ما نعتبره نحن اليوم حقيقة مطلقة ستبدو شيئا كالخيال لأحفادنا ، إن السينما بهذا المعنى تبدو كوحش يفترس نفسه ، ذلك لأن كل مرحلة من مراحل الواقعية لابد وأن تفترس وتُلتهم وتحل محلها مرحلة جديدة وتنسخها مرحلة جديدة من الإلهام السينمائى .

إننى أذكر هذه الحقائق عن الواقعية السينمائية لكى لا أقلل من أهمية الأفلام الإيطالية فيما بعد الحرب ، وإنما لأضعها فى المنظور التاريخى ، إنها لم تؤثر على جيل كامل من رواد السينما والمنتجين ، ما فى ذلك ريب ولا جدل ، ولكن المنظور التاريخى هام وإلا فإننا لا نستطيع أن نفهم ما هو الشيء الذى أثر على هذه الفكرة من الناس .

ومن المهم أيضا أن نضع الواقعية الجديدة فى منظورها التاريخى . وهناك فى الحقيقة نواح عديدة من سينما ما قبل الحرب يمكن اعتبارها على أنها تمهيد للطريق إلى سينما ما بعد الحرب أولاً ، هناك الكتابات النظرية العديدة التى أيدت العودة إلى معالجات وموضوعات أكثر واقعية وخاصة الإيطالية منها . وإلى جانب ذلك ، هناك أفلام عديدة مثل فيلم « القضبان الحديدية » من إخراج كاميرين وفيلم « الحذاء » من إخراج بلاستين ، وفيلم « الصلب » من إخراج روثمان التى تم إنتاجها فى إيطاليا وغيرها من الأفلام الأخرى الكثيرة التى دلت على وجود اتجاه فى أواخر العشرينيات والثلاثينيات نحو وهم كبير من الواقعية وأخيرًا ، حدث فى النصف الثانى من الثلاثينيات أن الحكومة الفاشية هيأت البيئة التى جرى فيها تدريب الكثيرين من العاملين فى الحقل السينمائى وتشجيعهم وإتاحة خبرات كثيرة لهم .

وعلى أية حال ، فإن الحرب حينما أصبحت تبدو أقل بعدًا من النصر الحاسم وأقرب إلى أن تتحول ككابوس مأساوى ، فإن طبيعة الأفلام بدأت تتحول تحولاً يسيرًا من

بلك الأفلام التى أنتجت فى السنوات الست السابقة . وهكذا ، فإنه فى عام ١٩٤١ أنتج ريناتو كاستيلان وفيتوريو دى سيكا وماريو ماتولى وروبرتو روسيلليني وجيانى فرانشيوليني وحتى ماريو كاميريني أفلاماً تلمح إلى احتمال وجود أمانة جديدة وصدق جديد . وما أن حل عام ١٩٦٢ حتى أصبح و ضحًا أنه يمكن إجراء تغييرات . ففى ذلك العام انتهى بلاسيتى من فيلم « أربع خطوات فى السحب » وأتم فرنسيسكو دى روبرتيس فيلم « رجال فى الأعماق » ولوشينو فيسكونتى الذى أخرج فيلمه الأول « ذهول » . لقد أثبت فيلم بلاسيتى من جديد أنه قادر على معالجة الواقع اليومى بقدر من الحساسية فى حين أن فيلم روبرتيس ظهرت فيه الحاسة التسجيلية التى كانت سائدة لمدة طويلة فى الأفلام الإيطالية . وكان لفيلم فيسكونتى الذى حاكى به فيلم جيمس كين « رجل البريد يقرع الجرس مرتين » أكبر الأثر لأنه كان الفيلم الروائى الأول الذى يظهر خلال مدة سبع أو ثمانى سنوات والذى أظهر الحياة بأنها شىء أقل من الفرح والسعادة . وعلى هذا فإن فيلم « الذهول » يعتبر « مكاناً » مناسباً للتمييز بين الأفلام الإيطالية التى ظهرت فى أواخر الثلاثينيات وظهور حركة أشير إليها أحياناً بأنها « الواقعية الجديدة » . ومن الأشياء التى تميزت بها الواقعية الجديدة الاستعداد للإقرار بأن الحياة لا تتألف كلية من فكاهة الصالونات والأزمات العاطفية التى يفصح عنها فى « التليفونات البيضاء » لقد كانت الأفلام الأولى ذات الواقعية الجديدة تتميز بدخول الغواص فى الناس والحياة وفى جنون مصير الإنسان وعدم الأمن والرعب ، وعلى هذا النحو كان تحول فيلم « الذهول » والأفلام التالية عن الأعمال الإيطالية السابقة .

إن مولد الواقعية الجديدة الإيطالية غالباً ما يرتبط مع فيلم «روسيلليني روما المدينة المفتوحة » الذى أنجز فى عام ١٩٤٤ . وليس ثمة شك فى أن سبب ذلك يعود من ناحية إلى أن مشاكل حقوق العرض والتوزيع قد منعت فيلم « الذهول » من دخول أمريكا . ولقد أعقب فيلم « المدينة المفتوحة » فى السنوات التالية عدد من الأفلام التى

وصفت بالأفلام الواقعية الجديدة منها فيلم « الفلاح » لروسيلليني وفيلم « لمعة الحذاء » لفيتوريودى سيكا و « الشمس تشرق ثانية » لالدو فيرجانو ، و « اللص » من إخراج البرتو لاتوادا وفيلم « العيش فى سلام » من إخراج لويجى زامبا وفيلم « الصيد المآساوى » من إخراج جوسبى دى سانتيس وفيلم « الأرض تهتز » من إخراج فيسكونتى وغيرها .

ولقد صادف كثير من هذه الأفلام ترحيباً دوليًّا كبيراً كدليل جديد على الطاقة الخلاقة الفريدة التى وصفت بالواقعية الجديدة . وقد اقتصر نجاح عدد قليل من الأفلام على إيطاليا وحدها .

إننى لأود أن أسترسل كثيرًا فى تعريف الواقعية الجديدة ، أو رسم طريق الحركة ، لم تكن ثمة حركة قائمة بذاتها ، وإنما كانت هناك ميول واتجاهات ظهرت فى أفلام مختلفة . أما بالنسبة للموضوع فكانت الأفلام تتميز بمعالجتها لواقعية اجتماعية بينها التى تركزت حول مشاكل الفقر والجوع والبطالة والاضطهاد الطبقى ووحشية الإنسان فى معاملة أخيه الإنسان . ولقد رددت أفلام كثيرة مشاكل الحرب وأشادت أفلام كثيرة أخرى بشجاعة المقاومة وبطولتها . وركزت أفلام فى حالات كثيرة مثل فيلم « لص الدراجة » وفيلم « العيش فى سلام » على الإشارة إلى تطرف السلوك الذى قد يصل إليه الناس تحت ضغوط الحرب والمشاكل الاجتماعية . ففى فيلم « لص الدراجة » اضطر بطل الفيلم إلى سرقة دراجة رجل آخر واضطر بطل فيلم « العيش فى سلام » بالرغم من وداعته ، إلى إطلاق الرصاص على رجل آخر .

إننى أعتقد بأن أهمية الأفلام الإيطالية فى أثناء هذه الفترة تكمن بالطريقة التى أظهرت فيها الأفلام معاينتها . وفى حين أن الواقعية الاجتماعية مهمة حقًّا ، فإننى أقول إن هذه الواقعية الاجتماعية كان لها أثرها على المشاهدين نتيجة لاستخدام عوامل مميزة محددة مثل الممثلين غير المحترفين والتركيب الاستطرادى والغموض المتعمد فى التمثيل ومواضع إطلاق الرصاص والإنارة الطبيعية وغيرها من الأجهزة السينمائية الأخرى .

على أن أهم ناحية هى بالتأكيد استخدام بعض العوامل المميزة للاحتفاظ بالارتباط بتجربة مخرج الفيلم نفسه . ولقد ذكر مؤرخ فيلمى فى معرض بحثه لفيلم روسيلليني « المدينة المفتوحة » مثلاً إن غالبية الأحداث جرت فى أماكنها وإن الممثلين كانوا يمثلون شخصيات أناس حقيقيين :

> لقد كان مبدأ اختيار الشخصيات يجرى بنفس الواقعية التى يتم بها اختيار المواضع . إن دور دون بيترو ، الراهب الذى لعبه الدو فابريزى ، يعتبر مثلاً صورة مشتركة لراهبيْن ، هما دون موروسينى ودون باباجاللو ، وكلاهما نفذ الألمان فيهما حكم الإعدام لمساعدتهما قادة المقاومة وأسرى الحلفاء الهاربين ، وقد مثل ماتفريدى ، زعيم المقاومة دور سيليستى فيجارفيل بينا . أما دور خطيبته (التى قامت به آنا مانيانى) فقد اقتبس من حادث امرأة أطلق الألمان النار عليها وأردوها قتيلة فى فياجيوليو سيزار ، بنفس الطريقة التى عرضت فى الفيلم وذلك حينما كانت تحرض نسوة فى حى شعبى لقذف الرجال بالحجارة الذين اقتادوا زوجها . حتى رئيس الجستابو الغليظ القلب الذى لعب دوره هارى فبيست هو صورة مشتركة لكابلر ، رئيس مقر رئاسة الجستابو المشئوم فى فياتاسو ودولمان ، القائد الألمانى لروما فى أثناء الاحتلال .

إننى لست أدرى ما إذا كانت مصادر هذه المعلومات موثوقا بها ، ولكن على ضوء الدليل الآخر عن هذا الفيلم والأفلام الأخرى المنتمية إلى تلك الفترة ، يبدو محتملاً جداً أن تكون الشخصيات قد كيفت حسب أناس معينين ، ومن فوائد التكييف حسب

أناس معينين وحوادث ومشاعر معينة ، هو أن الأفلام يندر أن تكون قد ترددت فى عرض غوامض المشاعر والتجربة والشخصية وأن شخصية مثل ماتفريدى ، بطل المقاومة فى فيلم « المدينة المفتوحة » ، كان يرى أحياناً متعبًا إلى حد الإرهاق ومتذمرًا بل وأقل التزاماً .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه حتى حينما كان يتم استخدام ممثلين محترفين ، فإن الشخصيات والمواقف التى تمثل أدوارها كانت محددة حتى إن المشاهد كان يشعر أنه يرى الممثلين وكأنهم يمثلون حياتهم أنفسهم . وليس ثمة شك فى أن هذا الشعور كان قويًّا بصفة خاصة حينما كانت الأفلام تستخدم ممثلين غير محترفين ، وكان المشاهدون يساورهم نفس الشعور بالنسبة للواقع والأماكن التى جرت فيها الأحداث .

إن ما أسيء فهمه عن استخدام الممثلين غير المحترفين والمواضع الفعلية هو هذا التأثير الغامض الذى يحدثه استخدام ممثل لكى يلعب دور غير ممثل ، وكذلك استخدام غير ممثل ليلعب دور ممثل . وكانت التجربة واضحة فى مشاهدة فيلم مثل « الأرض تهتز » أو فيلم أحدث « وجهة نظر زابريسكى » الذى أخرجه أنتونيونى . إن المرء فى الواقع لا يمكن أن يفهم التمثيل فى هذا الفيلم بدون الرجوع إلى فيلم « الأرض تهتز » أو ما يشابهه . ولما كان فيلم « الأرض تهتز » قد عرض قصة حياة عائلة صقلية تمتهن صيد السمك ، فإنه استغل أفراد العائلة كممثلين فى قصتهم وقد عرضت هذه القصة فى قريتهم . ومن ثم لم يكن هناك ادعاء أو تظاهر بالتمثيل المحترف . والواقع أن كثيرا من اللمسات والتمثيل وخطوط الحوار قد عرضت بطريقة أوضحت أن هؤلاء ليسوا ممثلين محترفين يجرى توجيههم من جانب شخص وراء الكاميرا . وإذا عمد المشاهد إلى المقاومة فإن النتيجة يمكن أن تكون مجرد إحساس بأسوأ تمثيل يمكن تصوره ولكن إذا لم يعمد المشاهد إلى المقاومة ، فإنه سيصبح لديه إحساس قوى بالواقعية وهو شعور قوى بأنه يرى هؤلاء يمثلون ويضفون شكلاً واضحاً ملموساً إلى قصتهم أنفسهم ومكانهم . وفى هذا الإطار

تصبح الصفة المرحلية للتمثيل وسيلة لإذكاء إحساس المشاهد بالواقعية .

وهكذا فإنه فى الوقت الذى يكون لا جدوى فيه خلق تعريف معيارى لحركة وصفت وصفاً جائراً بأنها واقعية جديدة ، فإنه يمكن القول أنه فى المدة بين عامى **١٩٤٢** و **١٩٥٢** ظهر عدد من الأفلام التى وإن كانت تختلف عن بعضها البعض فى كثير من النواحى ، إلا أنها تشترك فى الاهتمام بالمظالم والمشاكل الاجتماعية واستخدام بعض العوامل المميزة مثل ممثلين غير محترفين والتصوير فى المواقع المحددة . وإلى جانب ذلك يجب أن يكونوا مستعدين لإقرار بأن الحياة أقل من أن تكون مريحة وسارة بل كثيرًا ما تكون غير محتملة وبلا معنى .

وكما أن من المستحيل تحديد أصول وتطوير حركة كالواقعية الجديدة بالضبط ، فإنه من المستحيل أيضًا إيراد أسباب انهيارها بالتفصيل ، فقد ساهمت عوامل كثيرة فى اختفاء الواقعية الجديدة ، فمن جهة وجدت الكنيسة أن بعض الأفلام عدوانية النزعة كما فعلت الحكومة الإيطالية التى اتجهت سياساتها الاقتصادية إلى عدم تشجيع تلك الأفلام الإيطالية التى عرضت بطريقة غير مناسبة وجهات النظر الإيطالية والشعب الإيطالى على أن ثمة عوامل أخرى أيضاً ، فالحركات تفقد حماسها تمامًا مثلما يحدث حينما تتقدم السن بالمنتجين السينمائيين ، ثم يلجئون إلى مصادر أخرى تكون لهم ينابيع للإلهام .

ومهما كانت الأسباب ، فإن من الواضح أن الأفلام بدأت تتغير تغيرًا طفيفاً فى أوائل الخمسينيات . فالفيلم الذى أخرجه فيللينى وهو فيلم « الشيخ الأبيض » وما يتضمنه من فكاهة ودعابة وفيلم « قصة حب » الذى أخرجه أنتونيونى ، بمعالجته مشاكل الطبقة المتوسطة يعتبران مؤشرين إلى هذا التحول فى السينما الإيطالية ما بعد الحرب .

ويبدو عندئذ أن عروس الحرب الإيطالية قد استوعبتها البيئات الجديدة المحيطة بها

فقد اختفت علامات الاختلافات ، وأصبحت ترتدى نفس الملابس التى يلبسها عالمها الجديد وتتحدث لغته ، وصفوة القول أن عروس الحرب الإيطالية أصبحت مواطنة أخرى فى السينما العالمية .

على أن الواقعية الجديدة كموقف معين واتجاه لاستخدام بعض العوامل المميزة ، استمرت فى الوجود . ويستطيع المرء مثلا أن يلمس فى غالبية الأفلام الموصوفة بالسينما الواقعية نفس الميول والمواقف ، وإن كانت تتسم بشىء من التقدم نظرا للتغييرات التى جرت فى التكنولوجيا ، إن إدماج الصحافة والفيلم فى الأفلام التسجيلية التليفزيونية قد أثر بدوره على الفيلم الروائى .

ولو أننا أردنا النظر إلى أوجه التوافق والتماثل والمقارنة لوجدنا أن حركة الواقعية الجديدة الإيطالية مدينة إلى الأفلام الإخبارية فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وما زالت هناك علاقات وأوجه تشابه . ففيلم مثل « العصبة المتوحشة » من إخراج بكنباه ، ما كان يمكن إنتاجه لو لم يكن الجمهور الأمريكى مطلعا أولا بأول ، بواسطة التليفزيون ، على أخبار الحرب الدامية فى فيتنام . ومن ثم فإنه من الصعب الحديث عن أسباب المؤثرات ، ولكن المؤرخ يمكن أن يرى التوافق بين الفيلم الإخبارى الإيطالى والواقعية الجديدة ، كما نرى اليوم أوجه التوافق والتماثل بين الواقعية الجديدة الإيطالية وصناعة الأفلام فى هذه البلاد واضحة وخاصة فى العلاقة بين الفيلم الروائى الأمريكى والتليفزيون المعاصر.

إن الطفل فى الواقع هو الأب للرجل ، ومن ثم فإن الفيلم التسجيلى التليفزيونى هو ابن الواقعية الإيطالية وذو أثر كبير على الفيلم الروائى المعاصر.

إن للواقعية الجديدة الإيطالية أطفالا كثيرين لأن هناك أنواعا كثيرة من الواقعية الجديدة الإيطالية ، إن الأنواع المختلفة للواقعية الجديدة الاجتماعية والنفسانية والشكلية – بينها شىء واحد مشترك ، وقد قال فيديريكو فيللينى فى هذا الصدد :

إن الواقعية الجديدة تعنى النظر إلى الواقع بعين أمينة ، ولكن أى نوع من الواقع – وليس فقط الواقع الاجتماعى وإنما الواقع الروحى والواقع الغيبى ، وكل شىء فى داخل الإنسان . . إن الواقعية الجديدة ليست هى مسألة ما تعرضه أنت ، لأن روحها الحقيقية تكمن فى كيفية عرضها . إنها تماما طريقة النظر بدون أى تحيز .



جيم كيتسيس ، عالم من علماء الأفلام ومحاضر مستقل ، بعد أن تخرج فى كلية هارفارد ، راح يدرس مناهج فيلمية فى المدارس والكليات لمدة خمسة أعوام . وكان ذلك بعد أن تعين نائبا لمدير التعليم فى معهد الفيلم البريطانى . وبعد ذلك عمل كباحث ومدير للدراسات فى النقد بمعهد الفيلم الأمريكى . وقد ألف كتابين هما :

« آفاق الغرب » و « حديث السينما »

٢٢ أفلام الغرب

بقلم : جيم كيتسيس

شارع مهجور فى الغرب القديم وعند طرفى البلدة يبرز رجلان من جانب الطريق ويقفان وجها لوجه ، وأيديهما متحفزة فوق مسدساتهما المثبتة فى حزام حول وسطيهما ، ثم يتقدمان نحو بعضهما ويرمق كل واحد منهما الآخر فى برود ، ثم يصيح شخص « إن هذا البعد يكفى » ثم يقفان ، ويسود المكان صمت تام ولا تجرى أية حركة . ثم يلتقطان مسدساتهما وتنطلق منها الرصاصات ويقع أحدهما صريعا على الأرض . ثم يظهر سكان البلدة ويروحون يحدقون فى الجثة بشىء من البلاهة .

هل ثمة شىء أكثر ألفة فى الأفلام من هذا المشهد الصغير ؟ إن نوع الفيلم لغربى قديم قدم هوليوود وكقدم السينما نفسها . ومن أقدم الأفلام القصصية فيلم « سرقة القطار لكبرى » الذى أخرجه أدوين س . بورتر . ولقد أنتج هذا الفيلم فى عام **١٩٠٣** وقصة للصوصية لعب دور البطولة فيها « برونكو بيلى » أندرسون الذى قام بأدوار البطولة فى حوالى ٤٠٠ فيلم من أفلام الغرب ذات البكرة الواحدة التى كانت تصدر أسبوعيًّا . وكان « برونكو بيلى » يشبه طرازه سكان المدينة ، ولكنه أجاد كأول نجم فى هوليوود لأفلام الغرب وذلك حينما تعلم ركوب الخيل . .

وكان فيلم « سرقة القطار الكبرى » بمثابة إعلان عن فترة بعينها وقد « جرت التمثيلية على أساس تقليد تام لعمليات الانقضاض التى كانت تقوم بها عصابات خارجة على القانون فى أقصى الغرب » على أن بعض العلماء لا يوافقون على ذلك ويقولون إن الفيلم أنتج فى إطار « تقليد تام » لفيلم « سرقة عربة البريد » الذى أنتجه فى نفس السنة بريطانيان رائدان من رواد السينما . وعلى أى الحالين فسواء كان الفن تقليدا للحياة أم لا ، فإن عددا لا يعد ولا يحصى من أفلام الغرب قد أنتج وعرض فى جميع أنحاء العالم .

ما هو سر شعبية أفلام الغرب ؟ إن علماء النفس والاجتماع لم يكفوا عن التكهن ، ولقد قيل لنا إن السبب هو أن العالم المعاصر يزداد تعقيدا وتحضرا ومن ثم فإن فيلم الغرب يتيح للمشاهد هروبا إلى نوع من حياة أكثر حرية حيث يكون فيه « الرجال رجالا » أو لأن أفلام الغرب عنيفة ، ومن ثم فإنها تشبع حاجة مكبوتة فى أنفسنا جميعا ، وهكذا . إن التكهن من هذا النوع وإن كان ممتعا وقيما فى طريقته ، يخفى حقيقة أساسية وهى أنه فى إطار الغرب قد تم إنتاج عدد كبير من الأفلام الممتعة على مر السنين . أما وأن جماهير النظارة قد وجدت فى هذا الشكل من الأفلام مصدرا قويًّا للابتهاج الجمالى قد لا يمثل الجواب كله عن الأسئلة التى تدور حول شعبية أفلام الغرب ، وهذا أمر لا شك فيه . ومع ذلك فإن هذا التعليل مهم هنا ، لأنه أساسى لأى فهم نقدى لهذا النوع من الأفلام .

* * *

ومما يبعث على الدهشة إن اهتماما يتسم بالنقد لم يوجه إلى نوع الأفلام التى تنتج فى هوليوود إلا أخيرا . . وكانت هذه الأفلام فى أمريكا نفسها ينظر إليها على أنها منتجات آلة تكرر نفسها . ومن المستحيل فى إطار أفلام الغرب وأفلام رجال العصابات أو الأفلام الحربية أو الموسيقية دراسة الأفكار فى عمق وتطوير الممثلين بواقعية

سيكولوجية ، وحتى لو كانت كل هذه الأمور حقيقة ، (وهي ليست كذلك) فإنه يحق لنا أن نسأل : « ماذا بعد ذلك ؟ » هل هذه المعايير تنطبق على جميع أشكال الفن السينمائي ؟ إن هذه البيوريتانية الانتقادية التي يخيم وراءها الرغبة الحزينة إن أمريكا بالنسبة للمسائل الفنية ، يمكن أن تكون كأوربا ، وتستبعد العلاقة الطويلة بين جماهير النظارة مع هوليوود . إن أفلام الغرب في إطار هذا المنظور تعتبر شكلا تافها محدودا الذى لا ينتج عملا جديًا إلا قليلا مثل فيلم « الظهيرة الشديدة الحرارة » و « شان » .

لقد بدأ النقاد في كل من فرنسا وبريطانيا في غضون العقدين المنصرمين ، وفي مقدمتهم أندريه بازان ، عملية إعادة تقييم واسعة النطاق لأفلام هوليوود مؤكدين على وجه الخصوص حيوية وقوة الأفلام الأمريكية . وكما هو الحال بالنسبة للأدب الأمريكي وموسيقى الجاز ، كان لابد أن يتم اكتشاف فيلم هوليوود بواسطة أوربا قبل أن يكون هذا الفيلم محترما في وطنه . إن هذا العمى بالنسبة لأفلام الغرب قد يكون مفهوما أحيانا فالأمريكيون ينشئون مع هذه الخرافة الشائعة في الكتب الهزلية والتليفزيون والإعلانات التجارية وفي السينما . ولعل من المقطوع به أن يصل الأمريكيون إلى نقطة يقفون عندها ويسألون أنفسهم : « إننى أصبحت شابًا جادًا الآن ، وعليه فلابد لى أن أترك الأشياء الصبيانية » . وإذا ما استطاع الأمريكيون أن يكبحوا جماح المتعة الحقيقية التى مازالوا يشعرون بها من مشاهدة أفلام مثل أفلام الغرب ، فإنهم يسمون إلى مستوى الفن الراقى لبرجمان وفيلليني وأنتونيوني ثم يشعرون بعد بضع سنين أن جميع الأفلام التى شبوا معها وتمتعوا بها هى فى الواقع شكل من أشكال الفن السينمائي أيضا .

وليس ثمة شك فى أن ثمة شيئا لشعور الأمريكيين بالعداء حيال الفيلم الغربى وهو أنهم قد يشعرون أن هذا الفيلم يشوه الواقع التاريخى والاجتماعى الذى تعرضه . إن استئصال شأفة الهنود الحمر وحرب الإبادة التى يشنها المستعمرون على أهل البلاد الذين بلغوا شأوًا كبيرًا من الحضارة يصبح كفاحا ملحميًا أو بطوليًا للشعب المختار ضد



١ ألان لاد فى دور « شان »

يودع الصبى الذى قام بدوره **براندون ديوالد** فى فيلم « شان »



المصدر : متحف الفن الحديث .



٢ - تصوير رجل يركب حصاناً وهو يجرى بأقصى سرعة .



المصدر : وكالة أنباء يونايتدبرس

المتوحشين . ويصبح أشرار الغرب الغلاظ والقساة أبطالا أسطوريين . وإذا نظر إلى فيلم الغرب من الناحية السياسية فإنه يبدو فيلما قمعيًّا عنصريًّا . ومع ذلك فإن وصف هذه الأفلام على هذا النحو لا يشرح قوة الاستجابة لها من جانب الفنانين السينمائيين أو جماهير النظارة .

* * *

وعلينا إذا أردنا أن نفهم أفلام الغرب ألاَّ يغرب عن بالنا أن كلمات مثل « نوع » هى كلمات تجريبية لأن أنواع الأفلام ليست أنواعًا أدبية على الإطلاق ، وبمعنى آخر ، أن التراجيديا أو الكوميديا فى الأدب تدل على كيان فنى محدد جدًّا ، لأننا فى هذه الحالة نعرف ما نتحدث عنه . ولكن فيلمًا بعينه من أفلام الغرب لا يحكى لنا الكثير ، قد يكون فيلماً بمثابة ملحمة عن مد خط للسكة الحديد وقد تكون قصة مأساوية عن عبور الحدود وقد يكون كوميديًّا . أو فيلم حركة أو تمثيلية أخلاقية أو قصة انتقام .. إلخ . إن النقاد والصحفيين يشيرون دائماً إلى الفيلم الغربى الكلاسيكى ، ولكننى أشك فيما إذا كان هناك وجود لمثل ذلك . ولا شك فى أن أصول هذا النوع متنوعة جدًّا بحيث لا يمكن أن يكون هناك وجود لحاجة اسمها الفيلم الغربى الكلاسيكى وعلينا أن نسعد بذلك ، وهذا واحد من أسباب ثراء هذا النوع .

إن التقليد الأساسى الذى ينبثق منه الفيلم الغربى هو بدون أى شك الرومانسية ، وبخاصة ما تضمنته قصة القرن التاسع عشر . وبالتالى ، فإن هذا الانسياق وراء جيمس فنيمور كوبر وقصصه المشهورة التى تكون صبغتها الأساسية بطلاً ينقذ غادة من الشرق من بين أيدى الهنود ثم يتخلى عنها لمنافس له من الطبقة العليا . وكانت أفلام الغرب الأولى تتسابق وراء ميلودراما المسرح . ويبدو أن نتيجة هذا الخليط هو أن هذا النوع كان مفتوحًا (وما زال كذلك) لحركة فى عدد من الاتجاهات وهذا مرهون بالشىء الذى يشد انتباه النظارة . وثمة ظاهرة من ظواهر هوليوود وهى ظهور النجم السينمائى ،

وكان هذا فى غاية الأهمية بالنسبة لأفلام الغرب فقد انتقلت بطولات « برونكو بيلى » سريعًا إلى وليم س . هارت وتوم ميكس وباك جونز وغيرهم . إن هذا التقليد واللباس والأمكنة الغربية ذات أهمية للبناء وإلا فإن النوع يتأرجح بين الكوميديا والجدية وبين الرومانسية والواقعية وبين مطالب الدراما وأحداث التاريخ . وحينما يبدو أن الجماهير تحب فيلمًا بعينه . فإن هذا التكوين الفيلمى يمكن تكراره مع بعض التغيير ، ومن هنا تبدأ دائرة فيلمية تأخذ طريق سيرها حتى تتفتح شهية الجماهير إلى شىء جديد .

وحينما يقل الاهتمام بأفلام الغرب ، كما كان يحدث من وقت لآخر ، كان النقاد يتنبئون بأن هذا النوع قد استهلك ، ومازلنا نسمع ذلك حتى يومنا هذا ، مع ازدياد التجاعيد فى وجوه أبطال هذا النوع من الأفلام الذين مازالوا على قيد الحياة ومخرجيها المخضرمين أمثال (جون فورد وراؤول وولش) الذين اضطروا إلى الاعتزال . ومع ذلك فإنه لما يستحق الذكر أن أول نبوءة عن موت هذا النوع من الأفلام أذيعت فى عام ١٩١٥ . ولكن أى إنسان وثيق الصلة بهذا النوع يعرف أن هذه الأفلام استمرت فى قوتها وشعبيتها بثلاثة مجالات جيدة التحديد التى كان يبحثها مؤلفو النصوص والمخرجون . ومن هذه فيلم الغرب الكوميدى ، وهذا مجال سيطر عليه بيرت كنيدى مخرج هوليوود الذى أخرج فيلم « يد الشريف المحلى » و « يد المقاتل المحلى » ثم جاء موضوع « نهاية الغرب » ، وهى فكرة كان رائدها سام بكتياه (مخرج فيلم اركب البلاد العالية وفيلم حفنة أشرار) . وقد أدت هذه الفكرة إلى ظهور عدد من الأفلام عن تلك النقطة فى الوقت الذى حلت السيارات فيه محل الخيول واختفت عمليات القتال بالمسدسات وحلت الحروب محلها . وأخيرًا هناك الواقعية المتزايدة والعنف فى هذا النوع ، وهذا واضح من استجابة هوليوود لمزاج المجتمع . إن الصحفيين يتحدثون الآن عن احتمال تجرد هذا النوع من الأفلام من قوته الرومانسية أمام الأفلام الجديدة

الممتعة ، ولكن الحقيقة هى أن هذا النوع يحتمل أن يبقى معنا ما دامت هناك سينما قصصية .

وثمة سبب لخوف النقاد فى فترة من الفترات من استهلاك هذا النوع وهو التكرار المستمر له واستغلال وسائل الإعلام لذلك . على أننا بدأنا نرى أن لانتشار هذه التجربة وذيوعها قوة كبيرة ، فالألفة التى أصبحت بيننا وبين الممثلين والموضوعات والتمثيل ومكان الفيلم الغربى تعنى أن الشكل قائم كنوع من اللغة المشتركة أو كقانون للسينما . إن صورة الرجلين اللذين يقفان مواجهين لبعضهما فى الشارع ، وهى الصورة التى بدأت بها هذا الحديث تعتبر مثلاً طيباً . وقد تسأل : « أليست الألفة تولد الاحتكار ؟ » « أليست المواجهة الفاصلة لم تعد شيئاً سوى كليشيه ؟ » ، حسناً إن كلمة « المواجهة الفاصلة » هى كليشيه حرفى ، ولكن هذا لا يعطينا فكرة شاملة عن وضع الفيلم الذى نتحدث عنه . إن الإمكانيات المرئية لتصوير معركة بالمسدسات فى الواقع غير محدودة ، كما يعرف أى شخص شاهد أفلامًا كثيرة « من أفلام الغرب » . وإذا كنا على مستوى الأسلوب الفيلمى ، فإننا ندرك أن الجوهر أو المعنى الحقيقى لذلك المشهد هو كيف يجرى تصويره . إن المخرج يمكن ان يجعل من ذلك المشهد ، وهذا أمر يعتمد على اهتماماته ووجهة نظره ، يتخذ شكل مصارعة للثيران (كما كان يفعل سيرجيو ليون) المخرج الإيطالى أو شكل رقصة باليه دامية (وأى إنسان شاهد فيلم حفنة أشرار يعرف ما أعنى) . والمهم هو أن مخرج الفيلم يستطيع أن يصوغ شكل النوع بطريقة يجعل الفيلم يحكى قصة . إن ما نكمله فى أيدينا الآن هو شيء من المادة التقليدية – مثل الإنجيل أو شكسبير الذى يقدم فورًا ثروة من المعانى للنظارة .

* * *

إذا كان لنا أن نفهم فيلم الغرب كلغة فنية ، فإننا يجب أن نعنى بما نراه فعلاً فى أفلام الغرب وهى تلك الأنماط المتكررة من الصور التى استمرت فى ذلك النوع

عشرات السنين . ونعمد عند مستوى معين إلى الحديث هنا عن الممثل والدور الذى يقوم به والشخصيات تتكرر فى أنواع الأفلام ، ويقدم فيلم الغرب الدليل على ذلك بمقاتليه من حملة المسدسات وسكان المدن والفرسان والهنود الحمر والعمد الضعفاء والرحل والكشافة الهنود الشداد وسيدات الشرق الوديعات ورجال الأعمال الفاسدين والسكارى الهزليين ، ولكى تعطى جميع هذه الأدوار - الكبيرة والصغيرة - فإن هوليوود سلسلة من الممثلين الأخصائيين الذين تسند إليهم . والواضح أن ممثلين وممثلات يصبحون معينين مرتبطين بأنواع محددة من التجارب عند الجماهير مثل شارلتون هستون الذى يعتبر جوهر الملاحم وكارى جرانت الذى يعتبر كوميديًّا خفيفًا . إننا حينما نشير إلى أفلام الغرب سرعان ما نفكر فى جون واين وروبرت ميتشوم وهنرى فوندا وجيمس ستيورات وجويل ماكريا وراندولف سكوت . وإلى وقت غير بعيد فإننا نذكر أيضًا كلينت إيستوود . إن هؤلاء الرجال يعتبرون « أيقونات » هامة للسينما وأصبحت وجوههم مثل علامات تميز معانى هذا النوع من الأفلام . لقد كان من المباهاة منذ وقت غير بعيد ازدراء نجوم السينما ، ولكن من الواضح الآن أن النجوم يمثلون أنماطًا ، لقد كان الممثلون منذ سنوات ينعون حظهم لوضعهم المنبوذ دون أن يدركوا تمام الإدراك قدرتهم على تمثيل دور شخصية من الشخصيات بفضل مظهرهم وشخصيتهم هو فى الواقع جوهر التمثيل على الشاشة . وفى مجال السينما يتم تكوين شخصية الممثل بواسطة أدواره السابقة مع وجود الممثل المادى (تذكر مشية جون واين المميزة ؟) التعبير المرئى المباشر. أن نخرج الفيلم ، بواسطة توزيع الأدوار بحكمة ، الثانوية منها والرئيسية ، يستطيع أن يثير جوًّا هائلا من المعانى .

إن ما أعنيه هو أن فيلم الغرب يمكن مقارنته مقارنة نافعة مع الأفلام التاريخية العظيمة مثل الصلب والمادونا والطفل - التى تتيح لكل جيل من الفنانين عالمًا محددًا من الخيال ورنيناً رمزيًّا ينبغى استكناه حقيقته ودراسته وإعادة تفسيره . على أن

الممثلين السينمائيين وأدوار أفلام الغرب ليسوا سوى طبقة واحدة من المعانى هنا . وعلى المستوى الآخر ، هناك المميزات التقليدية لهذا النوع من الأفلام وهى اللباس التقليدى وأسلحته وخيوله وعربات النقل والبريد وقطارات السكة الحديد . ولعل ذكرياتنا الأولى عن هذا النوع مازالت تذكر البطل الحليق الذقن المرتدى الملابس البيضاء ويواجه خصماً شريرًا أسمر اللون ذا شنبٍ . إن هذه بالطبع هى تقاليد الميلودراما ، ولكنها تعتبر أيضاً دليلاً بسيطاً على كيفية تحول المكياج والملابس إلى مصدر للمعنى المرئى .

وثمة مستوى أخير للتقليد المرئى يتعلق بالمواقع والأماكن التى يتم فيها تصوير هذا النوع من الأفلام . وإذا كان بعض النقاد ينظرون إلى الفيلم الغربى على أنه الشكل المثالى للسينما ، فإن ذلك مرده بدون أى ظل من الشك إلى مناظره الطبيعية وخلفياته حيث يجرى تمثيل الدراما فيها . إن عددًا لا يعد ولا يحصى من أفلام الغرب تبدأ بمشهد شخص وحيد راكب حصاناً يمر عبر الصحارى أو البرارى أو فوق تلال وجبال . ويذهب بعض الثقات إلى حد القول بأننا هنا نمسك بجوهر النوع . وهو رجل وحيد مع مصيره ومع ذلك فإن هناك مشاهد متكررة فى هذا النوع . وعليه فإنه غنى بالقوة الرمزية : قوات المشاة وهى تبدو فى الأفق وبناء كنيسة وصلاة جنائزية بسيطة فى مقبرة موحشة ولعبة البوكر وهجوم الهنود ورحلة العربات المغطاة ، وعلينا بالطبع ألا ننسى صديقنا القديم وهو المقاتل بالمسدس . ولقد استمرت هذه المشاهد على مر السنين متميزة بمعنى شعائرى لأفلام هذا النوع بحيث أصبح المخرج لا يرى فيها أية قيمة . وعلى المخرج عند إخراج قصة معاصرة ، أو فيلم شخصى ، أن يبدأ من الصفر . أى أن يتولى بناء الشخصية والموقف والموضوع .. وخلاصة القول أن يخلق عالماً جديدًا . إن أنواع الأفلام مثل أفلام الغرب ورجال العصابات والأفلام الموسيقية أو الحربية (التى لا يبدو أن طرازها قد ذهب زمانه فى الوقت الحاضر) – فهذه تعطى للمخرج بداية قوية

لمشاهديه . وطالما أنه أصبح يوفر نوع التجربة العاطفية   الصراع والحركة والمشهد والعنف   فإنه يكون حرًّا فى صياغة الشكل وإخضاعه حسب احتياجاته .

* * *

وليس ثمة شك فى أن فيلم الغرب لا يتفق وذوق كل إنسان . أيمكن أن نتصور بيلى ويلدر ، وهو مهاجر أسترالى إلى أمريكا ومخرج كثير من الأفلام الكوميدية المتقدمة مثل فيلم « الشقة » وفيلم « البعض يفضلونها ساخنة » أن يتوجه إلى فلاجستاف بولاية أريزونا للقيام بإخراج مشهد فى موقع هناك ؟ أو الفريد هيتشكوك ؟ إذا كان ثمة مخرج مهتم أساسًا باستكشاف حالات الشعور السيكولوجية ، فإن أفلام الغرب لن تكون الشكل المناسب له . وهذ النوع من الأفلام بدوره لا يعالج المشاكل الاجتماعية مثل التفرقة العنصرية . فهنا يوجد شكل يتعلق بالمدن مثل أفلام رجال العصابات التى تمضى كثيرًا فى معالجة مشاكل الماضى القريب . إننى أجرى بعض المقارنات هنا ، فهذان النوعان من الأفلام   أى أفلام الغرب وأفلام رجال العصابات يعتبران من أعظم اختراعات هوليوود   وهما يشبهان بعضهما البعض أكثر مما يختلفان ، وليس عرضاً مثلاً أن هذيْن الشكلين الأمريكيين الخالصين يكشفان عن اهتمام بالفرد والعنف والقانون والنظام . إن هذه المشاكل التى لابد أن تواجهها كل ثقافة من الثقافات ، تعتبر مشاكل ملحة جدًّا فى بلد ضخم ذى تاريخ وتقاليد قصيرة . وليس ثمة شك فى أن هذين النوعين ينطويان على سؤال وهو : هل يمكن جعل الأمريكيين اجتماعيين . وهل يمكن أن يصبحوا أعضاء مجتمع مع الاحتفاظ بالهوية الفردية ؟

إن هذيْن السؤالين فى حالة أفلام الغرب يبرزان ثروة المادة التاريخية التى تحكى قصة النوع . فالتحرك الفعلى نحو الغرب من جانب المستوطنين استمر أكثر من قرن من الزمان ، ولكن هوليوود لا تعترف بتلك الحقيقة . إن الغالبية العظمى من أفلام الغرب قد أعدت فى فترة صاخبة بين عامى ١٨٦٥ و ١٨٩٠ ، أى قبيل إغلاق الحدود

الأمريكية وهذه اللحظة القصيرة فى تاريخ الولايات المتحدة هى التى تقدم هذا الشكل بجميع موضوعاته التقليدية : أى الأيام الأخيرة للحرب الأهلية وازدهار عمل المناجم ومد خطوط السكة الحديدية الفرسان والحروب الهندية وطرد المواشى ومجىء المزارع والراعى وأعمال رجال الغرب الأشرار.

* * *

إن ماضى هوليوود يقدم دليلاً كبيرًا على الطريقة التى استسلم بها المخرجون إلى هذه المادة والبحث عن الموضوعات وتشكيلها والعمل الدرامى الذى يشغلهم.

إن اسماً واحدًا بالطبع وهو جون فورد - يسيطر على هذا النوع. ويعتبر فورد أعظم مخرج فى أمريكا، ومن الشخصيات المحترمة فى عالم السينما. بدأ عمله السينمائى فى عام ١٩١٤ وامتدت حياته العملية فى هذا الحقل نصف قرن من الزمان ويغطى فى الواقع تاريخ الفيلم نفسه فى عصر السينما الصامتة وعصر السينما الناطقة وادخال اللون والشاشة الواسعة. ولقد مر فورد فى خلال هذه التطورات بخطوات واسعة ترك خلالها بصمته بأسلوبه التصويرى على حوالى ١٣٠ فيلماً، ومن بينها أفلام رائعة حصل بواسطتها على أعلى جوائز التكريم من هوليوود منها أفلام « المخبر » و « كرمات الغضب » وفيلم « مارى أوف أسكتلنده » وفيلم « الوادى الأخضر » وفيلم « الرحلة الطويلة إلى الوطن » وفيلم « سفر لينكولن الشاب » وفيلم « طريق التبغ »، ومع ذلك، فإنه وإن كان فورد قد أخرج كل أنواع الأفلام، فإننا دائما نربط اسمه بأفلام الغرب، وجدير بالذكر أن نصف الأفلام التى أخرجها كانت عن الغرب، ومن روائع أفلامه هذه « الحصان الحديدى » و « مركبة السفر » و « عزيزتى كليمنتين » و « قلعة الأباش » و « ذات الشريط الأصفر » و « ريوجراند » و « الباحثون » و « الرجل الذى قتل ليبرتى فيلانس » و « خريف شايان، وقد وجد فورد فى هذه الأفلام الإطار المثالى للتعبير عن رؤيته الشاعرية لأمريكا.. الأمة الجديدة التى ظهرت من أرض متوحشة وبثمن باهظ.



يعتبر فيلم « مركبة السفر » من إخراج جون فورد « علامة بارزة فى إنتاج أفلام هوليوود . وقد أتيح هذا الفيلم فى عام ١٩٣٩ ، ورفع أفلام الغرب إلى مستوى فنى أعلى وأصاب نجاحاً واسع النطاق . وفى هذا الفيلم حقق جون واين الشاب الذى يرى هنا فى مشهد مع كلير تريفور ، نجاحه الكبير فى دور رينجو ، الخارج على القانون الذى أسىء فهمه .

إن مساهمة فورد فى إطار هذا النوع رائعة ، على أن كثيرًا من المخرجين الآخرين وجدوا هذا الشكل ذا قيمة لأعمالهم . ففى أفلام جذابة للغاية مثل « النهر الأحمر » و « ريو برافو » مثلاً استكشف هوارد هوكس ، المخرج المخضرم . عالمه الذى قوامه صداقة الذكور والنزعة التخصصية والمهنية . أما بود بويتشر من ناحية أخرى فقد استخدم هذا النوع من الأفلام للتعبير عن افتتانه بفكر الإنسان فى مواجهة الموت « وهو موضع مناسب لمصارع ثيران سابق ، ومن بين أفلام بويتشر « سبعة رجال من الآن » و « ت الطويل » و « الراكب الوحيد » وثمة ثلاثة من أفلام رائعة أخرجها أنتونى مان وهى « وينشستر ٧٣ » و « رجل الغرب » و « رجل من لارامى » وهذا المخرج يركز اهتمامه على موضوع غريب مؤثر هو موضوع قتل الأخ لأخيه أو أخته .

إن قائمة أسماء المخرجين الذين عملوا فى حقل هذا النوع من الأفلام لا تنتهى ومنهم راؤول والش وروبرت الدريتش ، وآرثر بن ، وسام بكنباه وقد وجد هؤلاء المخرجون وكثيرون غيرهم من المخرجين فى الغرب أرضاً خصبة لأفكارهم وتصوراتهم . أما نحن ، معشر المشاهدين فإنه لا يسعنا إلا أن نأمل فى أن يستمر هؤلاء الرجال ، ومن يأتون بعدهم ، فى السير على هذا النحو حتى يبقى هذا التقليد الفنى الرائع الذى بدأ منذ وقت طويل بظهور فيلم « سرقة القطار الكبرى » مصدرًا يعول عليه للأنشطة الترويحية وإثرائها .

السينما الأمريكية



دكتور و. واجنر أستاذ ورئيس قسم التصوير والسينما بجامعة ولاية أوهايو. وللبروفسور واجنر خبرة واسعة فى الولايات المتحدة والخارج ككاتب سينمائى ومنتج ومحاضر. أما اهتمامه الخاص فيتركز على الكتابة للأفلام التسجيلية والتعليمية وإخراجها وتدريس مناهج عن السينما. والبروفسور واجنر الآن رئيس رابطة المنتجين السينمائيين الجامعية.

٢٣ الصور المتحركة فى التعليم الأمريكى

بقلم : روبرت واجنر

لقد كان دائماً يبدو لى غريباً أن طوماس أ . أديسون ، وهو رائد فى تطوير الصور المتحركة ، كان متشائماً حول مستقبل السينما فى التعليم . ولقد قال فى هذا الصدد : « لقد كانت تراودنى أحلام براقة حول الدور الذى يمكن أن تلعبه الكاميرا بل يجب أن تلعبه فى تعليم العالم الأشياء التى هو بحاجة إلى أن يعرفها تعلمه بطريقة مباشرة وأكثر حيوية ... على أننى أصبت بخيبة أمل لأنها تحولت إلى لعبة للتسلية والترويح .

لقد أدلى أديسون بهذا التعليق منذ خمسين عاماً . ويعجب المرء ويتساءل ، ما الذى كان أديسون سيقوله لو أنه نظمت له رحلة يطوف بها أنحاء البلاد ويزور خلالها المدارس والكليات والجامعات فى الولايات المتحدة ليرى كيف أن ما وصفها « بلعبة التسلية » قد نمت وترعرعت .

وفى جولة من هذا القبيل سيجد أديسون أن الصغار فى كل مكان مهتمون اهتمامًا جادًّا بتاريخ الصور المتحركة والنواحى الجمالية والإنتاج .وإلى جانب ذلك سيجد جهاز عرض (بروجكتور) واحد أو أكثر فى كل مدرسة فى البلاد لعرض متنوعات كثيرة من الأفلام من إنتاج عدد متزايد من المنتجين بين محترفين مستقلين وشركات تجارية كبيرة

التى تتولى تصميم وتسويق أفلام تتضمن مواد تعليمية لا تقتصر على أفلام فحسب وإنما تتضمن كتباً مدرسية وأشرطة مسجلة وأشرطة فيديو مع الأجهزة التى يتم عرض هذه المواد التعليمية بها .

إن اهتمام المخترع العظيم المهنى وعمله سيتحداه جهاز لعرض أفلام مقاس ١٦ مليمتراً الناطق والمزود بأجهزة التركيز الأوتوماتيكية وغير ذلك من أجهزة العرض المتقدمة الموجودة فى مدارس كثيرة .. وإلى جانب ذلك سيعجب بالبساطة الشديدة فى تصميم المهمات مثل كاميرات وبروجكتورات مقاس ثمانية ملليمترات وبروجكتور الشرائح الذاتى التركيز والأوتوماتيكى مقاس ٢ × ٢ المزود بعدسات زوم وأجهزة التسجيل ونظم تشغيلها ومسجل الصوت والصور الملونة اليدوى . وسيذهب الرجل الذى أسهم فى صنع أجهزة تصوير الأفلام مقاس ٣٥ ملليمترًا وهى أكثر الأجهزة الموحدة دوليًا فى العالم من عدد الأجهزة المستعملة والأخذ فى الازدياد ، والتى تستعمل أحياناً فى نظام التعليم ذاته أو حتى فى المعهد ، هذا إلى جانب أجهزة التليفزيون ووسائل العروض التليفزيونية الدولية بواسطة الأقمار الصناعية .

إن اهتمامه بالتعليم وانشغاله « بمسألة تعليم العالم الأشياء التى هو بحاجة إلى أن يتعلمها » ، قد تجعله يندم على الافتقار إلى المستويات التى تقيد الوصول إلى اتباع أفلام وغيرها من الوسائل المرئية بأنماط محددة من المهمات . ولكن نظراً لأنه مخترع ، فإنه ستكون عنده بدون أى شك أفكار عن كيفية تحسين هذه النظم ، ولعله قد يوافق على المثل الأمريكى القديم القائل « إن من يبنى فخًّا أفضل للفئران سيجد العالم طريقًا إلى بابه » .

وليس ثمة شك فى أن كثيراً مما سيشاهد أديسون اليوم يشبه كثيراً الصور المتحركة كما عرفها منذ ٤٠ عامًا . إن الرجل الذى طور الصورة وأجرى تجارب مع « الصورة الناطقة » قد عاش لكى يرى الفيلم الناطق حقيقة تاريخية . وعندما توفى فى عام

١٩٣١ ، كان أكثر من ٨٠ فى المائة من المسارح فى الولايات المتحدة مزودة بأجهزة الصوت .

ونظراً لأنه كان على ما يبدو يعتقد بأن الفيلم « الترويحى » لم يكن له شأن يذكر أو علاقة « بالتعليم » فإن أديسون قد يجد من الصعوبة بمكان أن يفهم لماذا تعرض كثير من الأفلام الروائية التى عرفها على نطاق واسع فى الفصول المدرسية حتى الآن ، إن أفلاماً مثل « الملاك الأزرق » و « تحت سقف باريس » و « أنا كريستى » و « كل شىء هادئ على الجبهة الغربية » وهى من أقدم الأفلام الناطقة التى عرضت فى الوقت الذى توفى فيه أديسون مازالت معروفة لكل طالب فى فصول المدارس الثانوية اليوم . وقد يزداد خبرة عندما يعرف أن الطلاب الذين يدرسون الأفلام لديهم أفلام من المنتجات الأولى التى أخرجتها شركة أديسون منها فيلم « حياة رجل مطافئ أمريكى » (١٩٠٢) وفيلم « سرقة القطار الكبرى » (١٩٠٣) وسيعجب من احترام هؤلاء الطلاب لأعمال أدوين س . بورتر ، مخرج هذه الأفلام . وسيجد أن هذه الأفلام وأفلاماً من جميع الأنماط والأصول يجرى تدريسها فى مناهج الأدب فى مدارس ثانوية وعلم الاجتماع والفنون والآداب والدراما مع مناهج فيلمية فى الكليات والجامعات التى تسهل على الطلبة متابعة دراسة رئيسية لفن الأفلام ونظرياتها وتاريخها ونقدها .

وهناك حقيقة ستكون جديدة تماماً بالنسبة لأديسون وهى أن كثيرًا من الطلبة والمدرسين يخرجون أفلاماً فى المدارس والكليات ، إن كثيراً من هذه المنتجات ، ومعظمها من الأفلام الملونة ، وأخرى ناطقة ، على درجة من الإتقان ما كان فى استطاعة أحسن الفنيين فى عصره أن يضاهوها بأنماط الأفلام والمهات التى كانت متاحة منذ ٥٠ عاماً . إنه يستطيع أن يشاهد مثلاً ، فيلماً من إخراج منشأة فى السادسة عشرة من العمر من مدينة فايبت ، بولاية أوهايو أعد لمشروع علمى لفصل بمدرسة ثانوية ويعرض الفيلم جنين بيضة فرخة أو فيلم يستغرق عرضه أربع دقائق من إخراج فتاة

صغيرة من وشنطن لشرح معنى « اللا نهاية » لشقيقها الصغير ولو أن أديسون ذهب فى رحلة للحقول مع فصل البروفسور لويس ساكس المكون من ٥٠ مدرسًا يدرسون فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية فى صيف عام ١٩٧١ لرآهم يخرجون أفلاماً ويعدون صورًا وتسجيلات واسكتشات فيديو عن السفينة «كوين مارى » من ضمن برنامج عن هذه السفينة الضخمة العابرة للمحيطات وتاريخها لاستعمال ذلك كله فى المنهج الدراسى .

إن عقل أديسون المنظم والمبدع سيعجب بالطريقة المنظمة التى يتم التعليم بها بواسطة وسائل الإعلام المتعددة وعروض الصور المضاعفة حيث يتحدد فيها الأهداف السلوكية بوضوح ، والأفلام وغيرها من المواد المعدة لجماهير النظارة وحيث يجرى اختبار وسائل الإنتاج والطالب فى إطار أهداف محددة . وسيجد أديسون أن الصورة المتحركة جزء هام من مبدأ « التكنولوجيا التعليمية » وهو فرع من النظرية التعليمية والتطبيق التعليمى المختص بالتخطيط واستخدام وسائل المواصلات والإعلامية المختلفة على أساس البحث فى مجال التعليم والتعلم .

إن فكرة وجود طالب واحد يشهد فيلماً تتراوح مدة عرضه بين ثلاث وخمس دقائق فى غرفة دراسية صغيرة جدًّا ليست جديدة بالنسبة للرجل الذى اخترع الكنتوسكوب (الذى يشبه صندوق الدنيا) فى عام ١٨٨٩ . إن هذا الجهاز الذى يعتبر مقدمة للصور المتحركة هو فى الحقيقة جد ما يبدو أنه طريقة حديثة لفكرة الاستخدام الفردى للفيلم ، لأن هذا الفيلم يتكون من صور متحركة يستغرق عرضها دقيقة واحدة عن فكرة واحدة ، وهذا الفيلم لا يمكن أن يشاهده أكثر من شخص واحد فى وقت واحد .

إن اهتمام المخترع الحقيقى بالنواحى التكنيكية للنظم التعليمية مثله فى ذلك كمثل كثير من الأخصائيين وبعض المدرسين الذين يستخدمون الوسائل السمعية والبصرية فى

التدريس اليوم ، بحاجة إلى توازن بالتذكير بأن الأهمية المنشودة للتكنولوجية التعليمية أهمية إنسانية وأن كلمة « تكنولوجيا » مشتقة من الكلمة اليونانية « تكنولوجى "Technologie" وهى تعنى « المعالجة المنظمة لفن من الفنون ، إن تصميماً جيدًا لأية وسيلة تعليمية أو أى وسيلة أخرى من وسائل التعليم والتعلم يجب أن تشمل أداء مضموناً على أساس أهداف سلوكية محددة تحديدًا واضحًا وتعبيرات وخبرات خلاقة قيمة من جانب المعلم والمتعلم . إن كلمة « تصميم » نفسها تعطى معنى مزدوجاً ، فهى تشير إلى « غرض » وإلى « ترتيب » أو أسلوب للتشكيل أو التأليف . ويبدو أن جون ديوى ، الفيلسوف الأمريكى العظيم ، وجان بينويت ليفى ، المنتج الفرنسى الكبير ، انتهيا إلى نفس النتيجة حينما أشار ديوى فى معرض بحثه كيف نتعلم ، إلى ما وصفه « الذكاء العاطفى » وحينما قال بينويت ليفى ، فى معرض بحثه عن الفيلم التعليمى « إنك إذا أردت أن تصل إلى العقل فلابد من لمس القلب » .

لقد تعلمنا منذ أيام أديسون الشىء الكثير كيف ننتج ونستخدم أفلاماً فى التعليم ، لقد تعلمنا بواسطة التطبيق والبحث ، أن الناس فعلاً يتعلمون من الأفلام وأن المعلومات يمكن نقلها بواسطة فيلم جيد ، بنفس الفاعلية التى يتم إيصالها للطلبة بواسطة مدرس جيد ، وأن الأفلام يمكن أن تثير العواطف الإنسانية بطريقةٍ ما زالت بحاجة إلى بحث واستكشاف .

إننا نعرف أن فيلمًا قصيرًا من الأفلام ذات الفكرة الواحدة والذى يستخدم فى بروجكتور وسيلة فعالة فى تعليم وتعلم المهارات الحركية النفسية . إن مثل هذه الأفلام عادة هى فى العادة أفلام إعلامية تحتوى على نقط محددة قليلة يجرى تعلمها واختبارها فى الحال بخطوات أو مراحل صغيرة . وهى تستخدم فن التصوير السينمائى البسيط وأساليب الصوت الفنية (وإن كان كثيرٌ منها أفلاماً صامتة) ويجرى تكرارها بصفة مستمرة وهى متاحة للطالب . ويعتبر عموماً جزءًا من نظام تعليمى أكبر يحتوى على

أفلام أخرى وأنواع أخرى من الوسائل البصرية والسمعية والكتب أيضاً . وقد تكون فى بعض الحالات جزءًا من نظام تعليمى بمساعدة الكومبيوتر (العقل الأليكترونى) مع برمجة الكومبيوتر للاستدلال منه على متى يحتاج الدارس فيلماً بعينه ثم يجرى عرضه أوتوماتيكيًا على شاشة أليكترونية على أن هذه البرامج والنظم باهظة التكاليف واستخدامها الآن محدود فى الولايات المتحدة وفى العالم .

إننا نعرف أن الأفلام الأطول هامة فى المجال التعليمى الفعال . ويجوز عرض مثل هذه الأفلام على شاشات موحدة أو شاشات عريضة ، وهى مصممة للاستخدام مع جماعات كبيرة من المشاهدين . وهى عامة لا محددة من حيث المضمون وتتسم بالسمة الدرامية بالنسبة للقصة وفن التصوير السينمائى والتحرير والإخراج . وهذه الأفلام التى تعالج أفكارا اجتماعية تجريدية أو أفكارا سلوكية مع مواقف وعواطف ، ومع أوضاع إنسانية من الصعب إبرازها بوسائل أخرى . وهى تميل إلى إشغال المشاهد بموضوع الفيلم حتى يكتسب شعوراً بوجهات نظر وطرق حياة أخرى وإحساساً « بالواقع » لمواقع بعيدة جدًّا بحيث لا يستطيع زيارتها وبثقافات ليست مألوفة وبأفكار تكون مجردة جدًّا بحيث يصعب فهمها بدون مشاهدة .

وهنا يكون للفيلم المسرحى دور حيوى يبدو أن أديسون لم يفهمه إلاَّ قليلاً ، فمثلاً حينما كان يجرى عرض فيلم « الرجل الكبير الصغير » فى دور السينما فى ديترويت اصطحب مدرس فى مدرسة كريسنت الابتدائية فى شرق ديترويت ٢٨ طالباً من فصله لمشاهدة فيلم روائى عن الجنرال جورج كاستر ، مقاتل الهنود . وفيما يلى بعض تعليقات من هؤلاء التلاميذ الذين تتراوح أعمارهم بين الحادية عشرة والثانية عشرة .

> حينما قمنا بهذا المشروع تعلمت كيف أستخرج المعلومات من
> كتب كثيرة مختلفة . وإلى جانب ذلك تعلمت التمييز بين الصالح
> والطالح وألا أعتمد على مصدر واحد للمعلومات (آن لمبكى)

لقد تعلمت أشياء كثيرة عن طريقة إجراء بحث ودراسة من هذا النوع . أولاً ينبغى عليك أن تحصل على معلوماتك من أكثر من مصدر واحد لأن لكل موضوع جانبين . وهذا ينطبق على أى نوع من المواد التعليمية مثل الفيلم الذى شاهدناه عن حياة كاستر (شيرى موليتر) .

إننى تعلمت شيئاً عن الهنود وكيف كان يعيش الناس فى القرن التاسع عشر ، وأصبحت أعرف الكثير عن أساليب المناقشة وكيف ألتمس المعلومات من الكتب المحفوظة فى المكتبة . ولقد تعلمت أنك يجب أن تستمع إلى النقط الطيبة والسيئة عن الموضوع قبل أن تقرر ما إذا كان جيدًا أو شيئًا (ستاسى هاى) .

إن كثيرًا من منتجى الأفلام المسرحية ينشر دليلاً لاستخدام أفلامهم فى التعليم أو فى مناهج فيلمية فى النقد والتقيم ، وبدأت تظهر أفلام قصيرة عن خلفيات بعض الإنتاج من الأفلام .. وهناك أفلام ممتازة تنتج فى أمريكا وفى الخارج مع برامج تليفزيونية أفضل منها حوالى ٦٠ إلى ٧٠ فى المائة على أفلام .. هذه الأفلام الممتازة تضع مستويات عالية لمنتج الأفلام التعليمية فى الولايات المتحدة لأن هذه الأفلام يشاهدها الملايين من الصغار الذين سيقارنون هذه التجارب المرئية بالأفلام التعليمية التى تشاهد عادة فى المدارس .

يأتى الطالب العادى اليوم إلى المدرسة بعد أن يكون قد شاهد حوالى ٨٠٠٠ ساعة من البرامج التليفزيونية (الجيدة والسيئة) . وفى الوقت الذى يتخرج فيه من المدرسة الثانوية ، يكون قد شاهد حوالى ١٥ ألف ساعة من البرامج التليفزيونية ناهيك عن العدد الكبير من الأفلام التى شاهدها فى المسارح المحلية . وبالمقارنة يكون هو أو هى قد

شاهد فقط حوالى ١١ ألف ساعة من البرامج الفصلية العادية . إنه فى هذا العصر من الانفجار الإعلامى ، يحتمل أن يساعد المدرسون الذين يراعون الصور التى يشاهدها الأطفال خارج الفصل على توسيع « هوة الجيل » بينهم وبين طلبتهم . ولقد قالت مرجريت ميد عالمة فى الأجناس البشرية ذات مرة : « إن المدرسين اليوم مدعوون أكثر من أى وقت مضى لكى يمارسوا التعليم فى الحقول حيث يفتقرون إلى الخبرة الطفولية والمعرفة المعاصرة وحيث يكون كثير من الطلاب فى الفصل المدرسى ، الذين كانوا يهتمون بوسائل الإعلام الجماعية ، أكثر معرفة منهم .

إن كثيراً من المدرسين اليوم يدركون أهمية الدراسة الفيلمية الجادة والحاجة إلى مربين يصبحون عالمين بوسيلة ما زال كثير من المدرسين التقليديين ، ربما مثل أديسون يعتبرون الفيلم الدراسى « لعبة » للتسلية والترويح . وقد قال لى أخيرًا زميل يستخدم الفيلم فى تدريسه الجامعى إنه كان ذات مرة فى طريقه إلى الفصل حاملاً فيلماً تحت إبطه فقابل أحد المتحذلقين من هيئة التدريس الذى قال بلهجة ساخرة بعد أن رأى الفيلم معى «حسناً ، إنه أسهل من التعليم ! ! » وليس ثمة شك فى أن الأمر عكس ذلك . فطريقة التدريس بالأفلام أصعب ، لأن التعليم بالفيلم يتطلب تركيزاً واستهلاكاً لوقت طويل لكى يكون التعليم الفيلمى أفضل فى أى شكل من أشكاله الكثيرة من دخول الفصل الدراسى بحفنة من المذكرات وكتاب مدرسى . إن المدرسين المجربين يعرفون أن التكنولوجيا التعليمية بما فيها الفيلم ، أبعد من أن تجعل مهمة المدرس أسهل أو إحلال آلة محله ، وأنها أى التكنولوجيا – تتطلب أعلى مستوى من القدرات الفكرية والخلاقة عند المدرسين والطلبة على جميع المستويات .

إن الفيلم المبرمج ، كما هو مطلوب ، فعال فى تقسيم المعلومات إلى قطع فيلمية وإلى خطوات يمكن أن يتناولها المتعلم منفردًا . إن مثل هذه الأفلام ذات الفكرة الواحدة قد أدمجت فى منهج دراسى كامل فى علوم الطبيعيات والبيولوجيا واللغات الأجنبية

والكيمياء وغيرها من الحقول وتستخدم بواسطة بروجكتورات مقاس ٨ ملليمترات فى معامل للتعليم الذاتى وقد أثبتت هذه الأفلام أن هناك بعض الأشياء التى يمكن تعلمها بدون اشتراك مباشر من جانب مدرس . وإلى جانب ذلك فإن أفلاماً من هذا القبيل قد علمت المدرسين الكثير عن أهمية الأهداف السلوكية المحددة بوضوح ، والحاجة إلى تخطيط واعٍ والضرورة إلى فهم الطبيعة المتغيرة للمتعلمين أنفسهم .

وثمة بُعْدٌ يمكن أن تخدمه الصورة المتحركة فى التعليم وخاصة فى هذه الأوقات المضطربة وهو مساعدة الصغار على استرداد حاسة الإثارة والإيمان بالأشياء والأفكار الإيجابية . إن الفيلم يستطيع أن يلم شعث عالمنا معًا ؛ ويستطيع أن يوجه الأسئلة ويثير الفكر وهو بمثابة وسيلة ممتازة للتعبير عن المعتقدات الشخصية عند العالم والإنسان والمدرس والطالب .

فى صيف عام ١٩٧١ ، قمت بتدريس منهج فى الفيلم التعليمى بجامعة ولاية أريزونا لمجموعة من الطلبة الذين كانوا يقومون بالتدريس فى المدارس العامة أو فى الكليات أو الجامعات . لقد شاهد كل طالب منهم عينات كثيرة من الأفلام وأخرج فيلما أو أكثر من الأفلام القصيرة فى أثناء المنهج وعند اقتراب الفترة الدراسية من نهايتها وجهت سؤالين بسيطين هما : « ما هو الفيلم التعليمى الجيد ؟ » و « ما هى المعايير التى ستطبقونها فى اختيار مثل هذه الأفلام لاستخدامها فى فصلكم ؟ » وفيما يلى بعض إجابات المدرسين المجربين الذين يقدرون دور الفيلم فى التعليم :

هل مسألة الموضوع تنطبق أفضل ما تكون على الفيلم لا على أية وسيلة أخرى ؟ إن الموضوع يجب أن يكون مقبولاً لجماهير النظارة . وينبغى دراسة مادة الموضوع دراسة كاملة ويجب أن تقال بحرارة وإيمان . وينبغى أن يكون موضوعًا قائمًا بذاته وليس مجرد محاضرة بصورة . وينبغى أن تكون خيالية وأن تكون عرضة

للبحث + (هـ. ل. دافيز مدرس الدراما فى مدرسة ثانوية بمدينة جلوب ، فى ولاية أريزونا) .

« إن بعض الفضائل التى ينبغى اعتبارها بالنسبة لفيلم جيد هى الإنسانية وقابليته للتصديق وانطباع عن الحقيقة حتى لو كانت ظلالاً من الجمال تتسم بالبساطة والتنوع (مرجيرى جربنانى ، مدرس التربية الخاصة بمدارس فوينكس العامة) .

* * *

إنه يجب أن يكون موضوعًا لهؤلاء الذين سيذهبون لمشاهدته وينبغى أن يجرى كتابة النص مع استخدام أسلوب المحادثة للمشاهد العادى ، ويجب تصويره باستخدام ذخيرة من رموز شفوية شائعة بين رواد السينما ويجب أن تكون وسيلة جديدة خلاقة بالنسبة للموضوع .. إن الفيلم غير العادى سيجعلك تشعر بالأسف لانتهائه وتعاود رغبة فى مشاهدته مرة أخرى (جيمس كلايست ، المدرس فى المدارس العامة بجزر الماريانا) .

* * *

إن الشيء الوحيد الذى أعتقد أنه على جانب كبير من الأهمية فى إعداد فيلم تعليمى هو أنه يجب أن يكون ممتعًا . وإننى أدرك أن هناك دراسات تقول إنه حتى الفيلم الممل يستطيع أن يتيح تعليمًا مفيدًا ، على أننى أرى أن الإجراءات الفعالة هى الشيء الهام وأن هذا خليق بأن يتيح تعلماً طويل المدى بالإبقاء على المشاهد مهتمًا بما يكون عليه الموضوع . إن الناس مستعدون لمشاهدة فيلم تعليمى جيد ولكنهم ربما يكونون مستعدين للنأى بجانبهم عن فيلم تعليمى

بليد . ولكى يتسنى إعداد فيلم ممتع ، ينبغى أن يتوفر فيه شيئان هامان هو أن الفيلم يجب أن يكون واقعيًا وأن ينقل رسالة هامة (روبرت ماثير ، مدير التصوير السمعى البصرى بمدرسة ساجوير الثانوية فى مدينة فورينيكس ، بولاية أريزونا) .

* * *

يجب أن يكون الفيلم التعليمى الجيد معدًّا ومنظمًا بعناية حتى يكون متمشياً مع أهداف المنهج الدراسى على مستوى تعليمى معين . وهناك تطور منطقى للأفكار . فالمعلومات يجب أن تكون صحيحة ودقيقة وتقدم حتى يمكن تصديقها . وينبغى أن يكون الفيلم قاسماً مشتركاً للتجربة الإنسانية (جين فيلدنج ، أمينة مكتبة وإخصائية التصوير البصرى السمعى فى فونييكس) .

إن مستقبل الفيلم فى التعليم مرهون بمدرسين مثل هؤلاء . إنهم هم الذين سيحددون الأفلام الجيدة ويطلبون تطبيق المشاهدة مع القراءة لطلابهم . إنهم هم الذين سيجدون استخدامات جديدة للأفلام ويطالبون بالمنتجين الممتازين الذين سيقومون بإنتاج الصور المتحركة وغيرها من المواد التعليمية الأخرى من جميع الأنماط .

لقد شهدت أخيرًا مهرجان الفيلم الأمريكى السنوى الثالث عشر فى مدينة نيويورك حيث عرض فيه عدد كبير من الأفلام الجديدة من جميع أنحاء العالم وقامت رابطة مكتبة الأفلام التعليمية بتقديم الجوائز للأفلام الفائزة وبعد أن شهدت كثيرًا من هذه الأفلام اقتنعت بأننا نحصل على أفلام أفضل للتعليم بأنواع مختلفة أكثر مما كان يمكن أن يتصوره أديسون . لقد شاهدت هنا فيلماً عن « الحياة العائلية فى ماليزيا » دون شرح ، وهذا الفيلم يعتبر عملاً دوليًّا حقيقيا كما شاهدت فيلماً تسجيليًّا عن « الحواجز الصخرية

العظيمة » الذى أنتجته شبكة تليفزيونية وفيلمًا قويًّا عن علاقة الإنسان بالحياة الحيوانية الأخرى وعنوانه « قل مع السلامة » ثم شاهدت فيلمًا علميًّا مصورًا تصويرًا ممتازًا بعنوان « القواقع » وفيلما آخر عن « دورة حياة الدودة المفلطحة الطفيلية » وهناك أفلام عن كل نوع من أنواع الفنون من رقصة البالية إلى عملية بناء قارب نهرى طويل .

إن هذه أفلام تعليمية « جيدة » وتجارب « متنقلة » تشمل القلب والفكر . ولكن إذا أريد استغلال هذه الوسيلة استغلالاً تامًّا ، فإنه يجب على المدرسين أن يكون لديهم تفهم أعمق لطبيعة التجربة الفيلمية ذاتها وأن يكونوا عارفين بالأفلام التى يراها طلابهم داخل المدرسة وخارجها . إن دور الفيلم فى التعليم يعتمد أولاً على برامج أفضل لتعليم المدرسين لإعداد أجيال المستقبل من المدرسين والطلبة وتهيئتهم لفهم الصور من جميع الأنماط ويتعلمون منها ويمارسون نقدها .

ويجب حل المشاكل الاقتصادية والفنية الخطيرة إذا أريد أن تستخدم الأفلام إلى أقصى حد فى التعليم . إن هذه هى فى الواقع المشاكل التى أثارت على ما يبدو قلق أديسون حينما أعرب منذ نصف قرن عن الأمان وعن تشاؤمه بصدد مستقبل الفيلم فى التعليم .

إن الأفلام والمهمات الجيدة وبرامج تدريب المدرسين ونظم تعليمية جيدة .. كل ذلك يحتاج إلى مصروفات باهظة للتصميم والإنتاج والتوزيع والاستعمال ويعتبر التعليم استثماراً طويل المدى فى حين يجب على الشركات التجارية ، الكبيرة والصغيرة ، التى تمارس الأعمال التعليمية فى الولايات المتحدة أن تهتم بالضرورة بربح قصير المدى فى سوق اقتصادية صغيرة (حوالى ١,٥ مليارا دولار سنويًّا) مقابل صناعات أخرى فى الولايات المتحدة (مثل شركة جنرال موتورز » التى تبلغ مبيعاتها زهاء ١,٥ مليار دولار شهريًّا) . إن بعض شركات الأليكترونيات والكومبيوتر والشركات التى تصدر الكتب المدرسية التى دخلت أخيرًا حقل التكنولوجيا التعليمية ، بما فى ذلك الفيلم ، أصبحت

الآن أكثر حذرًا من السوق التعليمية ، وتعتبر رجال التربية فى جميع أنحاء العالم من بين أكثر العناصر المحافظة فى المجتمع وأن النظم التعليمية من بين المؤسسات التى تتعرض لأبطأ قدر من التغيير.

على أن هناك علامات تبعث على التفاؤل ، ذلك لأن ثمة اهتماماً بالنوع أكبر من الاهتمام بالكم بالنسبة للمهمات والمواد وكذلك بعملية التعلم والأهداف السلوكية . وهناك فى الولايات المتحدة الآن اهتمام متزايد لا بتحسين نوع التعلم فحسب وإنما بنوع الحياة الأمريكية ككل ، إن الصور المتحركة بفضل قوتها على تعليم مجتمعنا وتشكيله ستلعب دورًا هاما فى المستقبل ، كما كان فى الماضى ، ليس فى التعليم الرسمى فحسب ، وإنما فى تعليم شعبنا كله . ولقد ساعد الفيلم على رفع مستويات فى مناطق تفتقر إلى مدرسين مدربين وهكذا فإنه ساعد أيضاً على تحقيق المساواة فى الفرص بين طلاب العلم .

إن الاحتياجات والإمكانات الخاصة بتحسين التعليم فى هذه البلاد قد أصبحت موضع اهتمام الشعب الأمريكى فى هذه السنوات الأخيرة الحرجة من تاريخنا ويعرف معظم المربين معرفة تامة أننا نعيش فى عالم بصرى يعتبر أطفاله من جيل الصور الذين فطموا على أعمال بيرجمان وفيلليني وجودارد وكوروساوا وكذلك على أفلامنا الأمريكية والمخرجين الأمريكيين وعلى صورنا التليفزيونية . إننا جميعًا وأخص المدرسين والطلبة ومنتجى الأفلام نشاطر طوماس أ . أديسون تفاؤله الذى أعرب عنه حينما قال « إن هذا فى الواقع هو الوقت الذى تراودنا فيه أحلام براقة عما يمكن أن تفعله الكاميرا بل يجب أن تفعله فى تعليم العالم الأشياء التى يحتاج إلى معرفتها ... تعليمه بطريقة مباشرة وأكثر حيوية .



دكتور روبرت م. هاموند: أستاذ الأدب الفرنسى والسينما ورئيس قسم اللغات الأجنبية بكلية جامعة ولاية نيويورك فى كورتلاند وبعد أن قضى سنة فى فرنسا كزميل لمؤسسة فولبرايت ، عاد إلى أمريكا لمواصلة دراساته العليا ثم التدريس فى جامعة أريزونا ثم جامعة هارفارد فكلية ويلز. وفى عام ١٩٥٧ بدأ مجموعة من نصوص أفلام فرنسية يبلغ عددها الآن حوالى ٢٠٠ عنوان واستخدم هذه المجموعة فى المناهج الجامعية عن السينما الفرنسية كأدب.

٢٤ الموجة الجديدة تجتاح الشاشة الأمريكية

بقلم : روبرت م . هاموند

إن الحركة التى قامت فى فرنسا تسمى بالموجة الجديدة وهى قائمة منذ عشرة أعوام ويشاهد الأمريكيون على مدى عشرة أعوام أفلامًا من إخراج جودارد وشابرول وتروفو وغيرهم . وقد كان لدى الأمريكيين وقت كاف لكى يردوا على هذه الأفلام ولدى المخرجين الأمريكيين نفس الوقت لكى يحسوا بأثرها لو أنه كان هناك أثر لها وإننى بحديثى هذا أريد أن ألقى نظرة على مدى هذا التأثير . إلى أى مدى أثر الفرنسيون على المخرجين الأمريكيين ؟ وبأى نواح من الإنتاج الفيلمى قد أحدثوا تغييراً عندهم .

لقد كان للموجة الجديدة الفرنسية ما أحب أن أصفه بالتأثير « الممكن » على صنع الفيلم الأمريكى . وبمعنى آخر أنه ليس هناك تأثير فعال بمعنى أن أى مخرج أمريكى مستعد لقبول بعض مجالات التأثير . وإلى جانب ذلك ، فإننا يجب أن نفرق بين ما عرف بالسينما التحتية الأمريكية والسينما التجارية . وفى حين أن الفيلم التحتى الأمريكى لم يتأثر إلا قليلاً بالموجة الفرنسية ، إلاَّ أن الفيلم التجارى قد تأثر بها . ولقد جرت العادة على أن الفنانين لا يعترفون بالتأثير.أما النقاد فإنهم عادة يتسرعون فى الاستناد إليها فى نقدهم ولكن المؤرخين لا يقيمونه إلا فى المنظور الطويل للتاريخ . ولهذه لأسباب

وكأننى أتحدث كمؤرخ ، أفضل أن أصف أى تأثير بأنه شىء ممكن وأننى أود مع مراعاة هذه الفوارق ، أن أذكر المستمعين والقراء بأصول الموجة الجديدة فى فرنسا وجذورها التى هم بلا شك محيطون وملمون بها ، ولكنهم يمكن أن يكونوا قد نسوها . ثم أود أن أحدد الميزات الرئيسية للموجة الجديدة كما ظهرت فى السنوات العشر المنصرمة . إننا نستطيع ، مع الأخذ بعين الاعتبار هاتين المسألتين ، أن نرى بوضوح أكبر إلى أى مدى كان تأثير الموجة الجديدة فى الولايات المتحدة .

وإذا أردنا أن نبدأ ببداية الأشياء فإننا نحسن صنعًا لو اتجهنا مباشرة إلى مولد الفيلم الناطق . ومع أن هذا كان الوقت الذى تحدد فيه كثير من التقاليد والأعراف السينمائية ، فإن اسماً واحدًا يستحق اهتمامًا خاصًا وهو جان كوكتو . فنى فيلمه « دماء شاعر » الذى عرض فى عام ١٩٣٠ الذى استخدم فيه كثيرًا من أساليب المذهب السيريالى الفنية . وقد تميز عن غيره باستخدام خدع الكاميرا وعزل الصوت . وكان من ناحية مهتما بالكاميرا الفعلية بقدر عزوفه عن العمل. ومن ناحية أخرى كان مهتما باستقلال ما للفيلم عن مجرى صوته .. وكان فى هذا ضد الخط الرئيسى للمخرجين السينمائيين الذين كانوا مشبعين بالرغبة فى جعل الصوت والعمل متزامنين . ولقد كتب كوكتو مقالاً وأجرى أحاديث ومقابلات دعا فيها إلى التصوير بأفلام مقاس ١٦ ملليمترا مع حرية الحركة للكاميرا .

وفى حين أن كوكتو يمكن أن يكون الداعية الأساسى للموجة الجديدة ، فإنه كان إلى حد ما نظريًّا . ولقد تولى إخراج أفلام ولكنه لم يكن محترفاً ولم يكن يريد أن يكون كذلك ولم يدع لنفسه هذه الصفة . وهناك مخرجان محترفان عمل كوكتو معهما وتعلم منهما واحترمهما وهما كليمنت وسادول . لأن رينيه كوكتو قد عرض الفيلم التسجيلى كفيلم روائى فى فيلم « معركة السكة الحديد » فى عام ١٩٤٥ . وكان فيلمه التسجيلى بمثابة واحد من التيارات الرئيسية فى الموجة الجديدة . فإذا كان كليمنت أول من أخرج فيلماً

من هذا القبيل ، فإن معهد الدراسات العليا للتصوير السينمائى فى باريس قام بتدريس الأساليب الفنية الخاصة بالفيلم التسجيلى لأن جورج سادول ، وهو واحد من أكثر الأساتذة نفوذًا هناك شعر مع الماركسيين أن الفيلم هو أساساً وسيلة من وسائل الاتصال السياسى الجماعية من جهة ولأن السوق كانت متاحة لهذه الأفلام أكثر من الأفلام الروائية من ناحية أخرى . لم يكن هناك نجوم فى فيلم « معركة السكة الحديد » ولم تكن فيه خدع مصطنعة ، ولكنه كان يحكى قصة حقيقية .

يعترف الكل اليوم بجان بيير ميلفيل بأنه مخرج أفلام محترف ولكنه تقليدى . ولكننى شخصيًّا لا أهتم كثيرًا بمعظم أفلامه ، وإن كان كثير من الناس يعتبرونها أفلاماً ممتازة . على أن أحسن أفلامه فى رأيى هو فيلم « الأطفال الأشقياء » الذى نستطيع أن نرى فيه ما الذى يمثل تأثيره على الموجة الجديدة . وكان ميلفيل ، قبل ظهور الأفلام مقاس ١٦ ملليمترا بوقت طويل ، ينقل كاميرته فى أماكن صغيرة ويحدد زوايا غير عادية للكاميرا . وفوق ذلك استخدم فريقًا صغيرًا ثم كان يعمد عموماً إلى الارتجال ، وكان مثل كليمنت يتجنب استخدام النجوم .

إننا نلمس فى جميع هؤلاء الرواد الميزات الرئيسية للموجة الجديدة التى كان لابد أن تظهر فى الفيلم الأمريكى إلى حد ما . وهذه الميزات تتعلق بالكاميرا والمونتاج وخط القصة .

إن الكاميرا على جانب كبير من الأهمية للموجة الجديدة وكما قال هنرى أليكان الذى يعتبر واحدًا من أفضل المصورين المعروفين المنتمين للمدرسة القديمة ، إنه ليس ثمة اهتمام الآن بالصورة . لقد كان المبدأ الجمالى قبل الموجة الجديدة يشمل استخدام الحركة للانتقال من صورة جميلة إلى أخرى . وكانت الموجة الجديدة تتبع المبدأ القائل بأن الحركة هى جوهر السينما وأن وقف الحركة يستخدم فقط لتجميع القوة لسياق الحركة التالى . ويجب أن يكون توقف الحركة أقصى ما يمكن وألا يتحول إلى صورة .

إن كوكتو الذى كان يحب الصور الهادئة وكان ينشدها دائمًا بعناية خاصة كما هو الحال بالنسبة لفيلمه « ملكة الجمال والوحش » الذى عرض فى عام ١٩٤٥ ، كان فى الوقت نفسه يحث المتنجين من الشباب على الخروج على المدارس التى تعلم قواعد العنف والصرامة وواحدة هذه القواعد هى : أن قدراً محددًا من السكون أو حركة قليلة أمر ضرورى لكى يلتقط النظارة خلالها أنفاسهم وينالون قسطاً من الراحة . إن فترات الراحة هذه أصبحت بمثابة صور هادئة أحبها كوكتو . وكان ضد القواعد والمبادئ الجامعة الواردة فى الكتب عن الزوايا والمسافات المحرمة والمسموح بها بالنسبة للكاميرا . وهكذا كان أيضاً حبه للكاميرا التى يمكن أن أصفها بالكاميرا « الفجة » . إن الموجة الجديدة لم تنجذب إلى خدع كاميرا كوكتو التى تبدو خدعا سخيفة . أما جودار بوجه خاص فكان يفضل التصوير بالتدوير الفوتوغرافى عموديًا وأفقيًا بغية إضفاء بنورامية على الصورة ، وبذلك حطم القانون الخاص بعدد من الدرجات الدائرية المسموح بها ، ففى فيلم « عطلة الأسبوع » مثلاً صور لقطة واحدة بالتدوير الفوتوجرافى ، التى لا تقف عند ٣٦٠ درجة . وهناك لقطة طويلة فى نفس الفيلم عن اختناق حركة المرور فى طريق عام وتعتبر هذه اللقطة خرقاً صارخاً لقواعد الكاميرا ، وجدير بالذكر أن التقدم الفنى قد جعل مثل هذا الخرق أمراً ممكناً ولكننا لن نتناول بحث هذه المسألة هنا .

إن الشعور العام هو أنه يجب تحرير الكاميرا . ومعنى هذا ليس واضحاً بعد أن خرقت قواعد التصوير . صحيح أن التحرير حسن للغاية ولكن من المشكوك فيه أن تكون الفوضى أمراً يمكن الدفاع عنه من الناحية الجمالية .

ومما يبعث على الغرابة بالنسبة لهؤلاء الناس الذين هم أقل ارتباطاً بالسينما ، أن تعرف أن ثورة فى المونتاج قد حاولت أن تحرر الكاميرا . إن أى فنى محترف سيدرك أن حرية المونتاج الجديدة نتيجة منطقية لحرية الكاميرا . إن ما حدث ، على ما يبدو أن

طول الوقت المخصص للقطة واحدة ، فقد تولت الموجة الجديدة بحثه واختياره . وقد استخدم ديسنيه التصوير السريع فى فيلم « السنة الماضية فى مارينباد » وكان الهدف من ذلك تحويل انتباه النظارة عن خط القصة الرئيسى . وإلى جانب ذلك أضاف ديسنيه إلى المونتاج إضافات جديدة أو المونتاج الصوتى على حين فصل كوكتو فى فيلم « دماء شاعر » الذى عرض فى عام ١٩٣٠ الصوت عن القصة ومثال ذلك أن سقوط الكرة الثلجية كان مقروناً بموسيقى بطيئة .

إن تجارب ديسنيه تقودنا إلى خط القصة ولعله هنا كان التأثير الأكبر على الفيلم الأمريكى . ويبدو أن أهم تغيير هو الافتقار إلى شعورنا بتوقع النهاية . إن الموجة الجديدة تقدم لنا قصصًا قليلة جيدة « الحبكة » . وثمة أمر ثانوى أو عرضى بالنسبة لهذا التغيير وحجم استخدام المواد التسجيلية للجزء الأكبر من الفيلم وقبول المبدأ الجمالى للغموض .

وقد تعتبر المواد التسجيلية بالنسبة لكلود شابرول شيئًا لا يزيد عن كونه شرحًا كما هى الحال فى فيلم « لاندرو » الذى فيه توعز الجرائم التى يرتكبها لاندرو إلى رغبة القادة السياسيين فى ذلك الوقت لإخفاء أنشطتهم وراء الأخبار المثيرة . على أن أبرز أفلامه فى إطار الموجة الجديدة هو « أبناء العم » الذى يبدو أن موضوعه قد غاب عن ذهن غالبية الأمريكيين . ذلك أن الفيلم يعتبر بالنسبة للأمريكيين ميلودراما عن الصبيان الفاسدين من أبناء العائلات الغنية فى فرنسا وهو تعبير عن المرض الجديد الذى اجتاح العالم ويعرف بالرخاء . ويقرأ الفرنسيون فى هذا الفيلم دراسة وإدانة للفاشية الجديدة فى أوربا .

ولقد انتهج شابرول نفس الخط فى فيلمه « البشرة الناعمة » الذى انتهجه لويس مال فى فيلم « العشاق » وفيلم « النار الخامدة » . إن الخط الذى أتكلم عنه هو دراسة الحالة .. أو سرد بسيط للحقائق أو حتى قصة إخبارية . وليست ثمة قصة ، عندما لا

يكون عند المؤلف شيء يقوله ، فإنه يتوقف ولكن طبيعة التكنيك الظاهرة طبيعة ظاهرة وواضحة ليس إلا . وليس ضربًا من الحظ أن ينتهى المؤلف مما ينبغى له أن يقوله فى خلال ٧٥ دقيقة أو ٩٠ دقيقة .

وهذا ينطبق أيضاً على المقدمة .. إن المقدمة ليست سوى قصة حقيقية ولكن بدون نهاية ، وهى شكل عام من أشكال الأدب فى المجلات الأمريكية ، وهى أيضاً شكل يستخدمها بطريقة بارعة دانييل بولانجيه . المؤلف الفرنسى الذى يمثل ليس بالمصادفة فى أفلام كل من تروفو وجودارد .

إننا لا نعرف كيف يقيم المؤلف شخصياته ، ولا نجد درساً أدبيًّا ضمنيًّا فى الموضوع ونحن نجد أن تروفو يؤيد الصبى أنطوان فى فيلم « ٤٠٠ ضربة » ولكنه مع ذلك ينحى باللائمة على الأبوين ، هل لديه حل . إن فيلم كريس باركر « رصيف الميناء » أو فيلم « لغز كوميكو » ليس فيهما شيء يقدمانه لنا اللهم سوى ما حدث وحتى وإن كان هذا الشيء ، فى فيلم « رصيف الميناء » ليس سوى رواية علمية وفى فيلم « لغز كوميكو » كان قصة حب .

إننا يجب أن ندخل هنا آثار المونتاج التى ذكرتها ، وهى ومضات رئيسية وفصل الصوت عن الصورة ، أضف إلى هذه انعدام « الوصلات » فى ربط المشاهد . إن الوصلات كانت ضرورية فى كتب القواعد السينمائية القديمة وكانت تستخدم لتسهيل السلاسة فى سياق القصة ، وبمعنى آخر فإن هذه الأساليب الثلاثة قد استخدمت من قبل وإن كان استخدامها متمشياً مع أشد القواعد صرامة . وكان يمكن حذف وصلة فقط فى حالة ما إذا كان هناك انتقال محدد من فصل لآخر ، إن فصل الصوت والصورة من ناحية ولقطات العودة إلى الماضى من ناحية أخرى يمكن استخدامها فى حالة ما إذا كان هناك حلم . وهذه الوسائل الفنية الثلاث مرتبطة ارتباطاً وثيقًا برواية القصة ، وإذا كان هناك تغير فى رواية القصة فإن أشياء كثيرة يمكن تغيرها . إن الأنواع

الجديدة للقصص التى استخدمها تروفو وجودارد وديسنيه وماركر كانت تمثل تغييرات أساسية أحدثتها الموجة الجديدة .

وقد نميل إلى الاعتقاد بأن هناك طرقا جديدة لرواية « قصة لولا » إن كتاب الأدب الشعبى يشيرون إلى القصة القديمة مستخدمين الإنسان الأول . وأن قصص الهنود الحمر الأمريكية أقل من حيث التركيب من قصص الموجة الجديدة . أما جودارد فإنه يمثل قضية أكثر وضوحًا وقد يكون له أكبر الأثر على السينما الأمريكية . ويعتبر جودارد ناقدًا لاذعًا ويستخدم أسلوب القصة الذى كان ينتهجه فولتير الذى يعتبر أعظم ناقد فرنسى .

على أن جودارد كان يلجأ إلى كل شخص فى نقده ، ومن خدعه المفضلة استخدم « النكات » الضمنية ، وهى اصطلاح يستحق الشرح والتعريف . إن « النكتة الضمنية باللغة الإنجليزية الأمريكية تشير إلى نكتة يمكن فهمها فقط بواسطة مجموعة . فى وضع مقيد وهى حيلة طالما استخدمها الكتاب الفرنسيون .

وقد امتازت أفلام جودارد إلى جانب ذلك بالنقد ، وخاصة النقد الاجتماعى ويتسم نقده عادة بالعنف ، وليس ثمة شك فى أن الصعوبة بالنسبة للنقد هو أنه من الصعوبة بمكان معرفة مدى النقد الذى يعنيه المؤلف بالتفصيل .. ففى فيلم « المرأة الصينية » ، هل ينتقد جودارد الشيوعية أو الرأسمالية أو كليهما ؟ والنقد نفسه يمكن أن يوجه إلى أى ناقد سواء كان فولتير أو سويفت أو توين .

وأى هذه الاتجاهات التى أثرت على الفيلم الأمريكى ؟ أولاً ، دعونى أذكركم بما قلته فى بداية حديثى وهو أن أى تأثير إيجابى لا يمكن التدليل عليه فى هذه المرحلة . وإلى جانب ذلك فإن هناك دائماً خطر الإسناد إلى التأثير ، الأفكار أو الأساليب التى هى ملك شائع للعصر التى تتواجد فيه ، إن كثيرًا من أفلام الموجة الجديدة مثلا تدعو ، على ما يبدو ، إلى معالجة المشاكل المعاصرة الخطيرة مثل الفاشية فى فيلم « أبناء العم » من إخراج شابرول . وهناك كثير من الأفلام الأمريكية الأخيرة تعالج موضوعات من هذا

القبيل . وهناك أفلام من هذا النمط ظهرت فى الماضى ، ولدينا أمثلة من أفلام ما قبل الموجة الجديدة : منها جميع الأفلام التى ظهرت فى أثناء الحرب العالمية الثانية (عن عودة المحاربين القدماء) و « رجال التحدى » (عن الرجل الأسود والرجل الأبيض اللذين هربا معًا من سجن فى الجنوب) . وفيلم « رجل طوله عشرة أقدام » (عن مشكلة الزنوج فى نيويورك) ، وما إلى ذلك .

إذن ، ما هو الجديد عن أفلام ما بعد الموجة الجديدة فى الولايات المتحدة ؟ إن أحدث شيء ربما يكون الفيلم الأمريكى التحتى ، ولكن عددًا قليلاً من هذه الأفلام وجد طريقه إلى الأسواق الخارجية ، ومن السخرية أن هذه الأفلام ليست لها علاقة بالموجة الجديدة وإن كان معظمها أفلاماً تتسم بالنقد المرير اللاذع . ويبدو أن التكنيك فى هذه الأفلام تكنيك فج ومن ثم فهى تشبه إلى حد ما أفلام جودارد . وبدت هذه الفجاجة أيضًا فى الأفلام التسجيلية للموجة الجديدة ، وهو أسلوب سمى « بالسينما الواقعية » حيث كانت تستخدم فيه كاميرا يدوية وإضاءة طبيعية فى مقابلات تتم على قارعة الطريق .

إن الاهتمام الرئيسى لنا بالنسبة للأفلام التحتية هى دورها فى المساهمة فى حمل هوليوود على التخلى عن سلطتها المتهاوية ، الأمر الذى أصبح ممكنًا فيه إنتاج الأفلام التجارية فى نيويورك وأن الأفلام التجارية فى أى مكان يمكن إنتاجها بمجموعة صغيرة من الناس . ومن هنا فإن المخرج يمكن أن يختار كاتبًا حسب رغبته ، بدلاً من التماسه من مؤسسة كبيرة . ومع أن الفيلم التحتى ليس له علاقة بالموجة الجديدة إلا أنه مهد الطريق أمام النفوذ الفرنسى فى أمريكا .

إن الأثر المحتمل للموجة الجديدة على الأفلام التى عرضت خارج الولايات المتحدة مرتبط بأساليب الارتجاع الفنى وانفصال الصوت عن الصورة والتشطير السريع . والتشطير السريع هو نوع من المونتاج يستخدم فيه التضاؤل التدريجى . وفى فيلمى

« السمسار » من إخراج سيدنى لوميه فى عام ١٩٦٣ و « الخريج » من إخراج مايك نيفولز فى عام ١٩٦٩ ، استخدمت فيهما أساليب التشطير السريع بصورة واضحة . وقد استخدم هذا الأسلوب فى فيلم « الخريج » طوال الفيلم لإبراز اللقطات الهزلية لزيادة الإثارة ، وعمد لوميه فى فيلم « السمسار » إلى تقليد صريح لأسلوب ديسنيه الذى استخدم نوعًا خاصا من التشطير السريع فى فيلم « السنة الأخيرة فى مارينباد » .

والحقيقة أن أعمق الأثر الذى أحدثته الموجة الجديدة ربما يكون استخدام أسلوب الفيلم التسجيلى على غرار أسلوب « السينما الواقعية » وبمعنى آخر انتهاج خط قصة تسجيلية أو صحفية ، ومن الأفلام التسجيلية المشهورة فيلم « جيم شيلتر » وفيلم « وود ستوك » وهذان الفيلمان طويلان كالأفلام الروائية .

وقد نضيف هنا أن ثمة فيلماً آخر . « قطع خمس سهلة » يعتبر فيلماً تسجيليًا فى معالجته لعالم الموسيقيين وفيلم « راعى بقر منتصف الليل » وهذا الفيلم بمثابة معالجة تسجيلية لنيويورك بنفس الطريقة التى عالجت بها أفلام الموجة الجديدة ، باريس .

وثمة مشكلة لم أناقشها وهى ، ما هو الفيلم الأمريكى فى هذه الأيام من أيام التعاون بين الأمم . إن فيلماً أمريكيًا يمكن إعداده بممثلين أجانب عن الولايات المتحدة ومخرج بريطانى ، كما هو الحال فى فيلم « راعى بقر منتصف الليل » فإذا كان المخرج هو مؤلف قصة الفيلم ، كما يعتقد الكثيرون اليوم ، أليس هذا فى هذه الحال فيلماً بريطانيًا ؟ هل فيلم « هدف زابريسكى » الذى أخرجه أنتونيونى فيلماً أمريكيًا أو إيطاليًا ؟ أو هل يعتبر فيلما أمريكيا من إخراج جوزيف لوس المخرج الأمريكى ، يُعد فى بريطانيا فيلماً أمريكيًا ؟ إذا كان تعريف الفيلم لا يتحدد بجنسية المنتج ، فإننا نكون بذلك وراء الإطار الجمالى . ومع ذلك فإن هناك فيلماً أمريكيًا وفيلماً فرنسيًا وفيلماً سويديًا وفيلماً إيطاليًا .

إن الحدود غامضة ولقد استخدمت أقل الحالات غموضاً لتبيان آثار الموجة الفرنسية على الأفلام الأمريكية .

يكفى أن نقول إن هناك اليوم تيارات متداخلة فى السينما أكثر مما فى الأدب وهذه التيارات المتداخلة تيارات خصبة .

السينما الأمريكية



يعمل أندرو . ساريس منذ عام ١٩٦٠ ناقدًا سينمائيًّا فى صحيفة « صوت القرية » . وقد بدأ عمله كناقد سينمائى حينما كان محررًا منتسبًا لإحدى المجلات السينمائية الدورية ثم رئيسًا لتحرير مجلة أخرى . ثم عمل معلقاً فى الراديو وناقدًا سينمائيًّا ، وقام بتدريس بعض نواحى الفن السينمائى فى مدارس نيويورك للفنون البصرية ، بجامعات نيويورك وكولومبيا وييل . وقد وضع كتباً عديدة فى المدة من عام ١٩٦٠ إلى عام ١٩٧٣ ، عن عالم السينما .. وأحدث هذه الكتب كتاب بعنوان « الشاشة المطبوعة » مقالات عن السينما والموضوعات المتعلقة بها .

٢٥ حالة النقد السينمائى فى الولايات المتحدة

بقلم : أندرو ساريس

إن حالة النقد السينمائى فى الولايات المتحدة اليوم أكثر صحة من حالة السينما فى الولايات المتحدة، ففى حين أن الملايين من رواد السينما أخذوا ينأون بجانبهم عنها ، فإن ألوف المتحمسين من الطلبة الجامعيين فى الكليات والجامعات فى طول البلاد وعرضها بادروا إلى أخذ محل هؤلاء الذين هجروها .. ومن هنا ، انتقل دور السينما الاجتماعى إلى التليفزيون بقدر انتقال هذا الدور الاجتماعى من المسرح إلى السينما منذ نصف قرن من الزمان . ومن ناحية أخرى ، تجرى الآن دراسة الأفلام السينمائية الجديد منها والقديم بطريقة أكثر جدية وعمقاً من ذى قبل .. وجدير بالذكر فى هذا الصدد أن الدراسات العلمية عن الأفلام التى تصدر الآن فى سنة واحدة أكثر من مجموع ما نشر من مثل هذه الدراسات فى أى عقد ابتداءً من أوائل العشرينيات حتى نهاية الخمسينيات . ولا يقتصر التعبير على الكم فحسب ، وإنما يشمل النوع أيضاً . وهناك منظور تاريخى وحب استطلاع فلسفى حتى فى أبسط العروض الروتينية للأفلام أكثر منه الآن فى أى وقت مضى . وإلى جانب ذلك هناك جدل أكثر سخونة . ولما كنت أحد الذين يخوضون فى خضم هذا الجدل ، فإننى لا أستطيع الادعاء بأن أكون موضوعيًّا

بالنسبة للموقف ، وإنما سأحاول أن أكون شارحًا لموضوعٍ لا واصفًا له وهو موضوع ارتبطت وشاركت به ارتباطاً وثيقاً .

أولاً ، أود أن أضع الأساس لهذا البحث وذلك بإثارة ما بقى من التقليد الكلاسيكى فى النقد السينمائى فى الولايات المتحدة ولقد صدر كتاب فاشل لنيدساى « فن الصور المتحركة » فى عام ١٩١٥ ثم عُدّل وأضيفت له أبواب أخرى فى طبعة جديدة صدرت فى عام ١٩٢٢ . ويعتبر لنيدساى ، وهو شاعر معروف ، بأنه واحد من المفكرين الأمريكيين الذين أضفوا على السينما الهيبة الجمالية التى أحيطت بها الفنون القديمة . ولما كان أبعد ما يكون عن الدعاية لمبدأ عن سينما خالصة ، فإنه رحب بالتأثير الذى لا مفر منه للرسم والدراما والأدب على هذه الوسيلة الإعلامية الجديدة . وفى عام ١٩١٦ أصدر هوجو مونسترباج ، وهو عالم نفسانى ألمانى مهاجر ، كتاب « التمثيلية المصورة .. دراسة سيكولوجية » وهو بمثابة تأمل مهمل ظلماً للعلاقات التكافلية بين السينما الصامتة وجماهيرها . ولكن أشهر النقاد المنتظمين فى عهد السينما الصامتة كان روبرت شـيروود الذى ألف فيلماً بعد عدد من التمثيليات الرائعة مثل « الطريق إلى روما » و « الغابة الميتة » و « إيبى لينكولن فى إيلينويس » . وبينما كان لنيدساى منحازاً إلى فن د . و . جريفيث ، كان شيروود متحيزاً لشابلين وكيتون ولويد ودوجلاس فيربانكس الكبير .

ومع ذلك فإن لنيدساى ومونستنبرج وشيروود لم يستلفتوا انتباهنا إلا أخيرًا ، وهكذا ، فإنه لا يمكن القول بأنهم قد أثروا على مجموعة النقاد السينمائيين الحاليين فى الولايات المتحدة .. ولعل أكثر النقاد السينمائيين الأمريكيين تأثيرًا حتى الآن هما جيمس آجى ، الناقد السينمائى الراحل لمجلتى « تايم » و « ذى نيشن » طوال الأربعينيات ، وروبرت وارشو الراحل المعلق والناقد فى صحيفة « كومنتارى » فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات . لقد مارس وارشو وآجى أقوى تأثيرهما بواسطة مجموعات أحسن

كتاباتهما الوليدة ، وكان آجى يكتب تحت عنوانين « الفيلم » و « التجربة الفورية » . وكان أونيس فيرجوسون الراحل الناقد الذى تأثر به كل من آجى ووارشو ، بمقالاته فى صحيفة « نيوريبابليك » فى المدة بين عامى ١٩٣٤ و ١٩٤١ ، قد طوى اسمه فى طى النسيان إلى أن صدرت كتاباته فى شكل عام ١٩٧١ تحت عنوان « النقد الفيلمى لأوتيس فيرجوسون » .

ومن النقاد الذين مازالوا يؤثرون على النقد السينمائى ما فى فاربر مؤلف كتاب « الفضاء السلبى » وممارس لشكل من أشكال التحليل الفيلمى الموجه نحو الفنون التصويرية ، وهناك أيضاً باركر شايلر ، مؤلف كتاب « سحر وخرافة الأفلام » وكتاب « هلوسة هوليوود » . ومن النقاد البارزين وليم ك . إيفرسون ، واضع أحسن مؤلفات عن لوريل وهاردى و . و . س . فيلوز وأفلام الغرب وهناك أيضاً جوناس ميكاس الذى يعتبر رائداً من رواد النقد ولويس جاكوبس ، مؤلف كتاب « نهضة الفيلم الأمريكى » الذى يعتبر من أحسن الكتب التى يضعها أى أمريكى عن تاريخ الفيلم .

إن هذه المقدمة تنقلنا إلى النقاد السينمائيين فى الولايات المتحدة اليوم ولكن من أين يبدأ المرء . وهذا لا يعنى مع من ولكن من أين ؟ أمن نيويورك ؟ أمن شيكاغو ؟ سان فرنسيسكو ؟ لوس أنجيلوس ؟ وشنطن أو من أى مكان من مئات الأماكن فى الولايات المتحدة . فإذا بدأنا فى نيويورك كما ينبغى أن يبدأ أى عرض أو تاريخ معقول للنقد السينمائى ، فإننا يمكن أن نفعل أسوأ من البدء بنقاد « النيويورك تايمز » التى تعتبر أقوى صحيفة فى الولايات المتحدة وأكثرها نفوذاً . إن مجموعة الناقدين السينمائيين الذين يعملون فى الصحيفة اليوم تضم فنسنت كانبى وروجر جرينسبون وهوارد طوميسون وآبى وايلر ، وهذه المجموعة من أقوى مجموعات النقاد الذين عملوا فى الصحيفة منذ مولد السينما . وهناك ناقدان سينمائيان بارزان يعملان فى صحيفة « ذى ستارداى

ريفيو » وهما هوليس ألبرت وأرثر نايت ، وتضم القائمة أيضاً ناقدات أبرزهن مسز جيليات والآنسة كائيل .

ومن التطورات اللافتة للنظر أن كثيرًا من النقاد السينمائيين تحولوا فى السنوات الأخيرة إلى تأليف الروايات ، وأن كثيرًا من الروائيين تحولوا إلى نقاد سينمائيين ، ومن النقاد الروائيين ويلفريد شيد وبرندان جيل وهوليس البرت وجوزيف مورجنسترن وبنيلوب جليات وستانلى كوفمان وغيرهم ، وقد جمع أرثر شليسنجر إلى جانب عمله كمستشار سينمائى فنى ، النقد السينمائى والتدريس وعمد كثير من النقاد على سبيل التغيير إلى تسهيل جمع كتاباتهم وهم على قيد الحياة . ومن هؤلاء بولين كائيل وريناتا أدلر وهوليس البرت وأرثر نايت وستانلى كوفمان وريتشارد شيكل ومانى فاربر وجون سيمون وأندروساريس . وثمة كاتبان من كتاب المقالات السينمائية دخلا حقل الإنتاج وهما بيتر بوجدانوفيتش وسوزان سونتاج ، وجدير بالذكر أن عدد النساء اللاتى يمارسن لوناً من ألوان النقد السينمائى ، كبير بشكل غير عادى بالنسبة لعدد النساء اللائى يعملن فى أى حقل من حقول الأنشطة الفنية ، فإلى جانب الناقدات اللائى سبق ذكرهن مثل بنيلوب جيليات وبولين كائيل وجوديث كريست وريناتا أدلر وسوزان سونتاج هناك أيضاً مولى هاسكل الناقدة السينمائية فى مجلة « صوت القرية » وواندا هيل وكاثلين كارول وآن جوارينو الناقدات فى جريدة « ديلى نيوز » وأرلين جروس الناقدة فى صحيفة « ذى ناشونال ريفيو « وليز سميث فى صحيفة « كوزموبوليتان » وغيرهن .

ولا يتسع المجال لإيراد أسماء أخرى ، لأن هناك أسماء كثيرة جدا وكلها تستحق الذكر . ومن ثم فإننا نرى أن ندع تسجيل مزيد من الأسماء ونتجول إلى الحديث عن بعض المجموعات الأيديولوجية فى النقد السينمائى الأمريكى . أولاً ، هناك النقاش الدائم حول الميزات النسبية للأفلام الأمريكية والأجنبية . ولابد لنا هنا من الإشارة إلى أن عبادة الفيلم الأجنبى نشأت أول ما نشأت فى العشرينيات بالنسبة للسينما الألمانية

والروسية اللتين كانتا تمتازان بحركة الكاميرا التعبيرية ونظريات المونتاج الثورية . وقد اجتذبت سينما النوع الفرنسية بعض المعجبين فى الثلاثينيات لمعالجة « الكبار » للجنس . ولقد سيطرت مذاهب الواقعية الجديدة الإيطالية التى انتهجها كل من روسيلليني وفيسكونتى ودى سيكا وزافاتيني على الفترة من أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات . ثم جاء عصر المخرجين « المعبودين » من أنحاء متفرقة من العالم مثل أنجمار بيرجمان من السويد وفيلليني وأنطونيونى من إيطاليا وميزوجوش وكوروساوا واوزو من اليابان وبونويل من أسبانيا وشابرول وجودارد وتروفو ودويسنيه من فرنسا وسكوليموفسكي وبولانسكي وهانز ووادجا من بولندة وساتياجيت راى من الهند وكارل دريبير من الدانمرك . وكان الجو النقدى فى نيويورك على مر السنين مؤيداً للأفلام الأجنبية من وجهة نظر أستوديوهات هوليوود . وكان هذا النقاش الكبير فى نيويورك يدور حول الافتقار إلى الحرية فى هوليوود حتى وإن كانت الأفلام الأمريكية أكثر وضوحًا من الناحية السياسية من الأفلام الأجنبية . وأكثر صراحة فى نقد مؤسسات محددة مثل الرئاسة والكونجرس والحاكم والشرطة والسجون والقوات المسلحة والعمليات الانتخابية ، ولم تكن هوليوود أكثر تحفظاً إلا فى إطار السلوك الجنسى ، على أنه فى غضون العشرة الأعوام المنصرمة مال « البندول » نحو الجهة المضادة إلى حد بعيد حتى أن النقاد الأمريكيين لم يعودوا ينتقدون السينما الأمريكية لافتقارها إلى الصراحة . ونتيجة لذلك أعرب كثير من النقاد السينمائيين الأمريكيين عن اغتباطهم لظهور سينما أمريكية « محررة » فى حين آثر نقاد آخرون أن يذهبوا إلى حد الإعراب عن استنكارهم لغياب جميع القيود والتقاليد ، الأمر الذى أدى إلى تدهور السينما لا إلى إعطائها حرية حقيقية . وليس ثمة شك فى أن النقاش ينقل من فيلم لآخر ومن ناقد إلى غيره . ولكن هناك فجوة ملحوظة تزداد اتساعاً بين نقاد السينما الوقورة وجماهير النظارة . فمثلاً إن التصاعد الهائل فى التحقيق الجنسى فى الأفلام الأمريكية يعالجه معظم النقاد فى

نيويورك على أنه حالة طبيعية .. ولكن فى خارج نيويورك مازالت القوى المحافظة أو البيوريتانية فى المجتمع الأمريكى قوية جدًّا حتى أن غالبية الزعماء السياسيين يستمعون إلى آرائهم البيوريتانية باهتمام بالغ . وجدير بالذكر أن الليبرتاريانية (المذهب الليبرالى) والبيورتانية تسيران معًا فى تيار الحضارة الأمريكية ، وقد عمد معظم النقاد إلى تأييد دعاوى الليبرتاريانية ومطالبها .

على أنه مازالت ثمة حقيقة وهى أن غالبية الأفلام الأجنبية قد فقدت صلاحيتها التجارية بسبب المضمون المتطور فى الأفلام الأمريكية ولقد خسرت الأفلام الأجنبية ، بخسارتها لصلاحيتها التجارية ، كثيرًا من حصانتها للنقد . ولم تعد هناك علامات تعجب وصيحات استكبار وتعظيم لأعمال المخرجين السينمائيين الأجانب .

وثمة اتجاه آخر فى النقد السينمائى الأمريكى هو الإلمام المتزايد بأساليب الإخراج والتصوير السينمائى . لقد كان المؤرخون السينمائيون ذوو الاتجاه الاجتماعى فى الماضى ينظرون إلى الأفلام كوسيلة جماهيرية أقل من نظرتهم إليها كفن . ومن هؤلاء المؤرخين جاكوبس وجريرسون وكراكوير وروثا وجريفيث وليبيدا وسادول وغيرهم . وكان معظم النقاد الأمريكيين يميلون إلى تحليل الأفلام بالنسبة لمضمونها الاجتماعى والأدبى . وما زالت هذه النزعة تسيطر على اتجاه النقد السينمائى فى أمريكا .

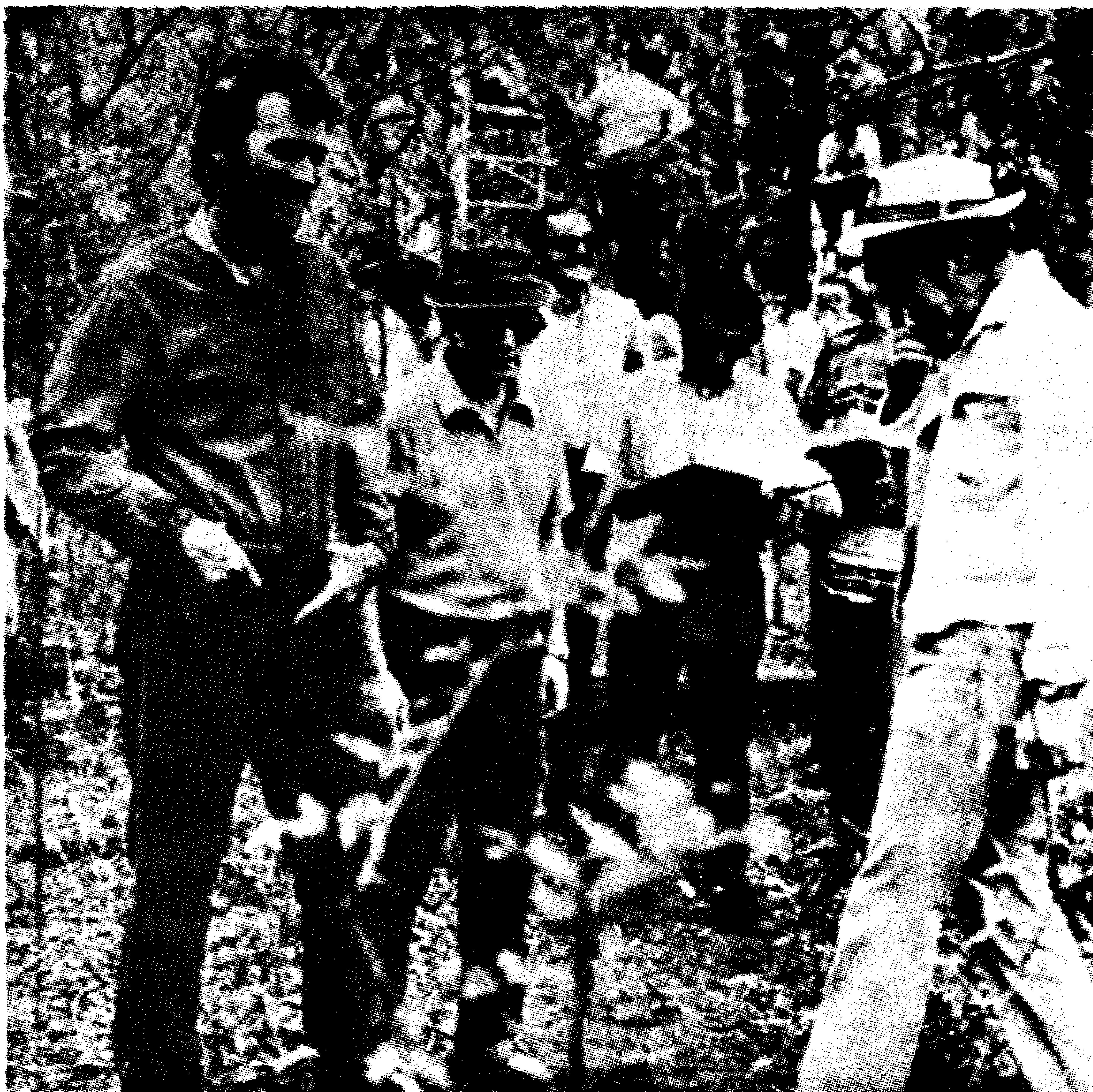
من أهم الظواهر التى اتسم بها العقد الماضى هو اعتبار المخرج السينمائى فناناً واعيًا ، وقد يعود سبب هذا الإدراك إلى انهيار نظام الأستوديو من ناحية وإلى صخب المخرجين المتزايد أنفسهم من ناحية أخرى . إن المخرج لم يسم أعلى من الشمس . ولما كانت هذه الأخيرة بمثابة شكل للتدليل على دوران الأرض من وجهة نظر العين البشرية غير المعصومة عن الخطأ ، فإن سمو المخرج يعتبر مسألة خيال انتقادى .

إن المخرج كالشمس موجود فى المجموعة الفيلمية ، وقد وجد النقد السينمائى منذ ظهور السينما وإن كان النقد قد عانى من فقدان الذاكرة الأسلوبى نظرًا لاختفاء نسخ

الأفلام من التوزيع بعد عرضها التجارى . إن الناس الذين نشئوا فى الثلاثينيات لم يعرفوا شيئًا على الإطلاق عن سينما العشرينيات اللهم سوى بعض الأفلام القصيرة ذات البكرتين .. وعند حلول عام ١٩٣٤ ، كانت الرقابة قد منعت عرض كثير من الأفلام حتى الأربعينيات والخمسينيات حينما أرغم المذهب التليفزيونى الأستوديوهات أن تفتح خزائنها . إننا مازلنا بعيدين عن ذلك اليوم الذى يستطيع المثقفون فيه أن يحصلوا على الأفلام التى هم بحاجة إليها من المكتبات الفيلمية ، ولكن توزيع الأفلام قد ترك أثره على النقد المعاصر.. إن هناك بعض المنافع التى حققها النقاد من التوزيع المحسن للأفلام القديمة فى الستينيات ، ومن هذه الفوائد ، معرفة أكبر بالماضى وإحساس بالاستمرارية الأسلوبية فى أعمال المخرجين وأساليب كل عصر.

ومن سوء الحظ أن وظائف المخرج تختلف اختلافًا كثيرًا فى فيلم عنها فى فيلم آخر وبين مخرج وآخر. وقد يعتبر بعض النقاد مخرجًا من المخرجين كمبدع وآخرون يعتبرونه مراقباً والبعض يعتبرونه راويا لقصة بصور وكاميرات بدلاً من الكلام ، وهناك بعض النقاد يعتبرونه « ديكوريست » لسيناريوهات الآخرين ، ولكن نتيجة لهذا الاضطراب والخلط بين النقاد والمخرجين ، انقسم النقد السينمائى إلى معسكرين متصارعين تاركًا المخرج الضعيف بينهما .

إن حالة النقد السينمائى فى الولايات المتحدة يجب اعتبارها كعملية أقرب إلى أصولها منها إلى أهدافها النهائية فالتحليل المتعلق بالتركيب والأسطورة والنوع والتعريف الوجودى والموضوعى هى مثل الوسيلة أى السينما – التى تستهدف تفسيرها وشرحها . إن هذه فترة تسودها موجة عارمة من الإثارة لأن السينما نفسها مازالت فى حالة انتقال مرئى .. إن للنقاد والأساتذة السينمائيين الأمريكيين ميزة وهى رسم طريق المستقبل كفن جديد فى عالم قديم . ومما لا شك فيه ، أن الجدل سيشتد بضراوة أكثر من ذى قبل .



دون سيجل (إلى اليمين بالنظارة) فى أثناء إخراج فيلم « المخدوع »
(١٩٧١) بطولة كلينت إيستوود (إلى اليسار).
المصدر : مجموعة ريتشارد كوزارسكى

* * *

٢٦ دون سيجل يتحدث بصراحة

حديث أجراه : ستيفن كاريف

كاريف : هذا هو ستيفن كاريف ، الأستاذ بجامعة كاليفورنيا الجنوبية . أننا ستتحدث اليوم إلى المخرج دون سيجل ، وأعتقد أن دون سيجل اكتسب شهرته عن أفلام مثل « هارى القذر » و « خدعة كوجان » و « ماديجان » و« المسابقة » . وتعتبر هذه الأفلام أفلام الحركة ، ومازال الطلب حتى اليوم يشتد على هذه الأفلام ، وقد يعود الفضل فى ذلك إلى رواد السينما ، الذين ينتشرون حول العالم .

ويعتبر دون سيجل ، سيد هذه الأفلام . ومن ثم فإن حديثنا معه اليوم سيتناول بالضبط كيف أخرجها وأشياء أخرى من هذا القبيل .

إننى أعتقد أولاً أن نبدأ فى الحديث عن العنف . ولقد جاء فى تقرير « الجراح العام » فى الولايات المتحدة أن العنف على شاشة التليفزيون ضار بالصحة العقلية عند المشاهدين . والآن إن مشاهد العنف وبخاصة فى أفلام مثل « هارى القذر » و « المسابقة » أو « خدعة كوجان » كثيرة العدد وواضحة . والآن ، ما هى فكرة دون سيجل عن العنف فى الصور المتحركة ؟ .

سيجل : حسناً ، إننى لا أرى أن العنف فى الأفلام المختلفة التى توليت إخراجها لا

مسوغ له . والواضح أنه فى فيلم مثل « هارى القذر » الذى نرى فيه رجل شرطة فضوليا يطارد قاتلاً مخبولاً ، فلابد أن تكون النتيجة حدوث عمل من أعمال العنف .

إننا نعيش فى عالم يسوده العنف ، وإننى أعتقد أن كثيرًا من أصدقائى اليساريين الذين يعترضون على فيلم « هارى القذر » إنما يرتكبون سخفاً بتجاهلهم هذه الحقيقة ، فالعنف يحيط بنا جميعًا ، وأرى أن عليك أن تعيش وراء نظارات ملونة نظارات وردية اللون حتى لا ترى العنف فى الأحياء الفقيرة من مدينتنا وفى كل ناحية من نواحى الحياة .

وما حيلتى إذا كان الفيلم يدعو إلى العنف ؟ إننى صورته بكل أمانة وواقعية ولكننى لم أكن أنا الذى صنعته .

كاريف : دعنى أختار مشهدًا أرى أنه مشهد جيد للغاية ويعكس ما تقول . لقد أخرجت فيلم « خدعة كوجان » ونرى فيه كلينت إيستوود يتشاجر مع مجموعة من الأشرار الأشداء فى قاعة ، ويلقى بأحدهم من النافذة وهكذا .. كيف أعددت ذلك المشهد ؟ .

سيجل : حسناً ، إنه حينما يكون المواطن العادى مثلاً فى قاعة رقص عامة ثم يرى ثمانية أشخاص من « البلطجية » يعتدون عليه . فإنهم من الطبيعى يتطلعون إلى رجل قادر بدنيا على مقاومة ثمانية أشخاص . وقد صور المشهد بطريقة تجعل شخصًا مثل كلينت إيستوود قادرًا على التغلب على ثمانية من البلطجية .

كاريف : نعم ..

سيجل : إن أحسن لقطة أزيلت من الفيلم ..

كاريف : ما هى هذه اللقطة ؟ .

سيجل : المشهد الذى يظهر فيه كلينت وهو يضرب أحد البلطجية بجهاز قدمه فى نقطة حساسة .. وهى ..

كاريف : يجب إضافة أن كلينت إيستوود كان يلبس حذاء رعاة البقر طوال الفيلم .

سيجل : لقد كانت لقطة رائعة ، وكان الرجل المضروب الذى أصبح عاجزاً عن الحركة بعد أن تلقى الضربة ، سيكون الممثل الذى يقوم بدور الرجل العاجز فى فيلمى الثانى « اللصوص » وحينما كنت فى نيفادا ، كنت أتحدث مع هذا الرجل وقد أسف كثيرًا حينما عرف أن اللقطة التى تلقى فيها الضربة وتعرض لألم مبرح من جرائها بالرغم من لباسه حزامًا واقيًا ، وقد ألغى من الفيلم . وأظن أن إزالة اللقطة من الفيلم كان عملاً سخيفًا .

كاريف : من الذى قطع المشهد من الفيلم ؟

سيجل : أظن أنها هيئة تدعى مكتب واسمها الحقيق ...

كاريف : أوه ... أوه ...

سيجل : فى تلك الأيام قررت « رابطة اللياقة » قررت ..

كاريف : أتعنى رابطة الصور المتحركة الأمريكية ؟

سيجل : نعم .. إنها هى .. فقد قرر المسئولون فيها أنه إذا أزيلت هذه اللقطة فإنهم سيجيزون لقطات العنف الأخرى . وهكذا لم يكن أمامنا خيار اللهم سوى قطع هذه اللقطة .

كاريف : هل تعنى أنك أجريت مساومة مع هؤلاء الناس لكى تحصل على ..

سيجل : نعم .. إنك لا تنقطع عن المساومة مع الحياة حتى فى سنك . حينما أقوم بإخراج فيلم فى أستوديو ، فإننى دائمًا ألعب لعبا معهم .. أى أننى أضيف شيئًا إلى النص أعرف مقدمًا أنهم سيعترضون عليه ، ثم لا ألبث أن أوافق على إزالته بعد معارضتهم ، ومن ثم أكسب جولة بعد أن أكون قد نجحت بذلك فى الحصول على موافقتهم على مشاهد أخرى كثيرة .

كاريف : لنعود الآن إلى الحديث عن نقطة معينة وهى أن ماضيك فى العمل السينمائى هو المونتاج – أى بناء مشاهد من لقطات ومن ثم فإننا نعود إلى مسألة الخيار والعنف . لقد لاحظت شيئًا غريبًا جدا عن الأفلام الأمريكية طوال تاريخها وهو أنك تشاهد رجلاً يقتل بالرصاص ولكنك لا تصور حصاناً يموت .

وبمعنى آخر ، إنك حينما تشاهد فيلمًا عن الغرب ترى الرجل يقتل بالرصاص ، ولكن الحصان يقع على الأرض ، ثم نرى الرجل مطروحًا على الأرض بعد أن لفظ أنفاسه ولكن الحصان ينهض ويطلق سيقانه للريح ..

سيجل : حسنًا ، إن ذلك يتعلق « بالمجتمع الإنسانى » ...

كاريف : إننى أقصد أن الرجل يمكن تصويره على أنه ميت ، ولكن لا يمكن ذلك فى حالة الحصان .. والآن ، أريد ..

سيجل : إننى لا أعرف أن هذا صحيح .

كاريف : إننا مازلنا نتأى بجانبنا خجلاً عن أن نرى الحيوانات تقتل ولكن هنا بالتأكيد استثناءات . فمثلاً ، قام باتون بقتل بعض البغال وإلقائها من فوق جسر لكى يفسح الطريق أمام قافلة ولكن ..

سيجل : إننى لا أعرف لماذا أنا أكثر اهتمامًا بمسألة قتل الخيول .. إننى فى الواقع أكثر اهتمامًا بأن أرى إنسانًا يقتل . وإننى حقيقة شديد الاهتمام بمذبحة فيتنام .. بل أكثر اهتمامًا بقتل عدد قليل من الخيول .

كاريف : حسناً ، ما هو شعورك حينما ترى مثلاً بعض المشاهد فى فيلم « خدعة كوجان » ؟ .. التى أعترف لك بأننى شديد الإعجاب بهذا الفيلم ، وهذا هو السبب فى أننى أعمد إلى الحديث عنه . إننا نرى مشهدًا فى هذا الفيلم يظهر فيه كلمينت إيستوود وهو يلتقط كرة بلياردو ويقذف بها شخصاً .

سيجل : إنه ضرب صديقًا قديمًا لى هو جاى ويد .

كاريف : كيف صورت هذا المشهد ؟ وما هو مدى الضرر الذى أحدثته هذه الفكرة ؟

سيجل : حسنًا ، إن هذا الرجل الذى ضرب بالكرة كان لاعب كرة قدم سابقا ، ومع أن منظر كلمينت إيستوود وهو يضرب الرجل الآخر بالكرة يبدو وحشيًّا ، إلا أنه لم يصبه بأىَ أذى .

كاريف : ولكن ما أقصده هو ما الأثر الذى أحدثه هذا المشهد فى الفيلم ؟ وبمعنى آخر ، هل اكتفى كلينت إيستوود بضرب الرجل .. وهل قتله . أو أحدث فيه إصابة أعجزته .

سيجل : حسناً ، إنك حينما تضرب أحدًا بكرة بلياردو فإنك ستحدث عنده إصابة جسيمة ولابد أن الرجل المضروب قد استفز إيستوود استفزازاً شديدًا حتى دفعه إلى ضربه بكل ما أوتى من قوة لأنه كان هو الرجل المسئول عن هجوم الرجال الثمانية عليه . ولكنه فى الحقيقة لم يسبب أى أذى للرجل مع أنك تراه على الشاشة وهو يضربه حتى يفقده الوعى .

كاريف : هل اكتفيت بفقدان الوعى فقط ؟

سيجل : نعم .. إننى لم أذهب أكثر من هذا الحد . ولكن إذا أردت أن تفترض أن إلقاءه بالرجل من النافذة أو ضربه الرجل على وجهه بكرة بلياردو ، فإنه لابد أن يموت . هذا هو تصورك ومن صنع خيالك .. ولا أعترض على ذلك .

كاريف : حسناً ، إن ما أقصد إليه هو أننى أردت أن أؤكد ما هو مستوى واقع الشاشة الذى يهمك أن تقربه إلى الموضوع .

سيجل : إننى أحاول أن أصدر الواقع المطلق .. وعندى خدعة وهى أننى حين أعرض مشهدًا من مشاهد العنف فإننى أعمد إلى اختصاره ما استطعت إلى ذلك سبيلاً ، بعكس سام بكنباه الذى يعرضه فى تصوير بطىء مع شىء من الإطالة ، وإلى

جانب ذلك ، فإننى أقلل من تكرار مشهد العنف ، وهكذا فإنك حينما تشاهد فيلماً من إخراج سيجل فإنك تتخيل أنك ترى عنفًا أكثر بكثير مما تشاهده فى الأفلام الأخرى .

إن العنف فى أفلامى مستتر فى الغالب ، وحينما يقع العنف فإنه يكون عنفًا وحشيًا وسريعًا للغاية . فمثلاً هناك فيلم أخرجته وهو فيلم « القتلة » . يبدأ الفيلم بأن يضرب لى مارفن امرأة عمياء لكمة فيفقدها رشدها ثم يتبع ذلك فورًا بإطلاق الرصاص على جون كاسافيتس . ولكن بعد ذلك لا يحدث شيء . ولكن أبطال العنف فى أفلامى لا يكررون نفس المشاهد فى الأفلام الجديدة .

إننى دائماً أظهر الأشرار أو الأبطال فى أفلامى وهم يفعلون شيئاً عنيفاً جدا وبعد هذه المشاعر تعرف أنهم قادرون على ممارسة العنف الشديد ، ومن ثم فإننى لا أجد نفسى مضطرا لأبذل أى جهد لإظهارهم ..

كاريف : صحيح ...

سيجل : وهم يقومون بأى عمل من أعمال العنف ، لأنك تسبقهم فى خيالك .

كاريف : أتعرف أننا فى غمار دراستنا لحياتك العملية ، وجدنا شيئًا ممتعًا للغاية .. ذلك أنك فى تاريخ الصور المتحركة كله ، تعتبر أقدم المخرجين الذين يحققون شهرة كبيرة . إنّ ما أقصده الآن هو أن العاملين فى صناعة الصور المتحركة بما فى ذلك المخرجون – قد اكتسبوا لقب « الولد العجيب » إننى أتحدث الآن عن أورسن ويلز و . د . و ....

سيجل : لقد كان ويلز بحق « ولداً عجيباً »

كاريف : .. بيتر يوجد أنوفيتش إلى آخر القائمة .. ولكنك تبوأت مكانة بارزة فى مرحلة متقدمة من حياتك وإن كنت عملت مخرجاً سنين كثيرة . فما تعليل ذلك ؟ .

وما هو تعليلك لهذا الشيء الـ ...

سيجل : حسناً ، إننى أعلل سبب ذلك بطريقة تتسم بالمزاح أى أننى أظهر

جماهير النظارة بأنهم يبدون ذوقاً طيباً . وهذا شيء ممتع للغاية ! إننى أعتقد بأن شباب اليوم يستطيعون تذوق أفلامى ، إننى لم أفعل ذلك عن عمد .. لأننى لا أخرج أفلامًا من أجل غيرى اللهم إلا لنفسى ، وأننى لا أقوم بإخراجها من أجل صبيان اليوم .

إننى أعتقد أنك حينما تخرج فيلمًا عندما تكون فى عمرى لشباب اليوم ، فإنك تبدو وكأنك تنظر إليهم من أعلى وهم يحسون بذلك . ومن ثم فإننى أخرجها لنفسى ويبدو لى أنهم يحبونها وهذا هو الاختيار الوحيد الذى له قيمة .

كاريف : هل تعنى أن عند الشباب اليوم صفة ثورية كامنة إلى حد أنهم ..

سيجل : إننى أعتقد أنهم يشعرون بأن هناك روحاً مشتعلة فى أفلامى ، وأظن أن غالبية الشباب اليوم فى حالة ثورية .. فشعورهم كما تعرف طويلة لأن أولياء أمورهم يريدون أن تكون شعورهم قصيرة ، وهم يتعاطون المخدرات لأنها محرمة .. إلخ ومن ثم فإننى أعرض أفلامى عن شخص فى ثورة ضد السلطة ويدرك الشباب هذه الحقيقة ، ويحبونها .. شكراً لله .

كاريف : ولنعد الآن إلى موضوع آخر .. إنك تدعو نفسك مخرجًا متصرفاً ، ما الذى تعنيه بذلك بالضبط ؟

سيجل : إنه موضوع صعب وطويل ، ومع ذلك ، فإننى سأشرحه لك . إن الفرق بين المتصرف والمؤلف هو أن المؤلف هو الذى يتولى مهمة الكتابة ، وحينما يكون المخرج متصرفًا ، نظرًا للصناعة الغريبة التى نعمل بها ، فإن أفضل ما يفعله المؤلف هو أن يعطى مسودة لكتابته إلى مخرج مثلى . وقد تكون مسودة ممتازة لتمثيلية ، ولكننى أجرى تعديلات فيها لتحويلها إلى فيلم .

ليس المهم أن تكون الكلمات التى كتبتها ، حتى لو كانت كلمات ذهبية ، قد قيلت فعلاً ، لأنه لم يسبق لأحد أن فاه بها . وهكذا ، فإنى أجرى تعديلات على النص ، لأننى لا أحب أن أصور صفحات فقط ، لا لشىء لأن هناك صفحات مكتوبة ..

إنك لا تصور صفحات .

حينما تشترى تذكرة قطار فإن التذكرة فى حد ذاتها لا تساوى تكلفتها سوى بنس ونصف البنس ، ومع ذلك فإنك تدفع ٢٠٠ دولار للحصول على هذه التذكرة .. هل تدرك ما أعنى ؟

كاريف : نعم ...

سيجل : إنها ليست المائتى دولار التى تدفعها مقابل التذكرة الحقيقية .. إننى أحاول أن أحصل على تمثيلية ثم أحولها إلى فيلم مثير وممتع ما استطعت إلى ذلك سبيلاً .

كاريف : لنعود إلى مسألة النص والمقارنة التى أجريتها بتذكرة السكة الحديد التى تساوى تكلفتها بنساً ونصف البنس .. الآن يا جورج ...

سيجل : إن الصفحات التى تكتبها الصفحات الفعلية لا تستحق كثيرًا ، وإنما الذى له قيمة هو المادة التى تضمنتها الصفحات ..

كاريف : لقد سئل جورج سيتون ، لماذا حقق فيلم « المطار » نجاحًا باهرا ، وكما تعرف فإن هذا الفيلم يعتبر من أنجح الأفلام فى تاريخ الصور المتحركة كله ، وقد أخرج لحساب شركة يونيفرسال .. صحيح إنه من أنجح الأفلام التى ظهرت فى غضون العشرة الأعوام المنصرمة .. لقد كان جورج سيتون « كاتب الشاشة » و « مخرج الشاشة » وكان جواب سيتون على ذلك بسيطاً جدا ، فقد قال : حسنـاً ، لقد أغفل الناس أهمية الكتاب . ولكننى صورت الكتاب ، وهذا هو ما قاله بالحرف .

سيجل : إنك تجلنى كثيرًا ما ألجأ إلى الكتاب – كما حدث فى فيلم « المخدوع » وهكذا فإنه ليس ثمة خلاف بين ما يقوله جورج سيتون وما أقوله أنا . وإننى واثق من أنه لو لم يكن جورج سيتون يعتقد بأن الكتاب من أكثر الكتب رواجًا لما رجع إليه ، ولبادر إلى إجراء بعض التعديلات .

كاريف : هل أرغمك على الكلام لو قلت لك إن من أجدى صفات وصفك

لنفسك أنك مخرج متصرف هو أنك ترجع إلى أصل المادة وتحاول العثور على جوهرها ثم تفسيرها ؟

سيجل : إننى أقول إن هذا تفسير جزئى لذلك . إننى دائماً وبطريقة تلقائية تقريبًا ، أرجع إلى أصل المادة لأننى أشعر أن من الغرابة إيجاد أصل المادة بالرجوع إليها وما ينطوى ذلك على تنمية الثقافة : « لم لا يفعل الكاتب ذلك ؟ » .

فى فيلم « المخدوع » مثلاً ، أعتقد أن الكاتب ألبرت مالتز شوه كثيرًا من قيم الكتاب عند كتابة السيناريو ، ولذلك رجعت إلى أصل المادة أى الكتاب .

أما بالنسبة لفيلم « اللصوص » الذى أقوم بإعداده الآن ، فقد اكتشفت أنه يختلف فى كل حالة ، وليس ثمة شك فى أن المسألة هى مسألة ذوق .. لقد اكتشفت أنه مع أننى المسئول عن شراء الأستوديو لقصة « اللصوص » .. إن الشركة قد اشترته لى .. ولكننى شعرت أنه لابد من إدخال تعديلات عليه وهذا هو ما أحاول أن أفعله الآن .

كاريف : إن فيلمك الأخير الذى عرض أخيراً وهو فيلم « هارى القذر » قد نال شهرة عالمية لا تصدق .. كيف تعلل ذلك ؟ وهل تضيف إلى ذلك أن هذا الفيلم يلخص حياتك العملية كمخرج ؟

سيجل : حسناً ، إنه أنجح فيلم أخرجته من الناحية التجارية ، ولكنه ليس فيلمى المفضل ، إن فيلمى المفضل هو أقل أفلامى نجاحًا تجاريا أى فيلم « المخدوع » .

إننى أظن أن السبب فى هذا النجاح التجارى الهائل الذى أصابه فيلم هارى القذر هو أنه ينتقد الغالبية الصامتة فى بلادنا ، وهو أكثر اهتمامًا بالضحايا منه بمرتكبى الجرائم .

وبمعنى آخر ، إننى أكثر اهتمامًا بما يحدث لهؤلاء الناس الذين يقتلهم ذلك القاتل المخبول . أو يعذبهم ، من اهتمامى بالقاتل . ومع أننى لا أتحيز إلى أى جانب ، ومع أن الميجور والكابتن واللفتنانت كلهم ضد كلينت إيستوود الذى يقوم بدور مفتش فى قوة

بوليس سان فرنسيسكو (رتبة المفتش فى سان فرنسيسكو أقل من رتبة اللفتنانت) .

ومع ذلك فإن جماهير النظارة كانت مشاعرها وتعاطفها مع المفتش التعس - وهو كلينت إيستوود ، وكانوا يتمنون أن ينتصر على هذا القاتل المخبول ، والسبب فى تعاطف رواد السينما وتجاوبهم مع الفيلم هو أنهم يشعرون بأنهم أمام حقائق على الشاشة .

كاريف : هل تعنى أن الفيلم « هارى القذر » شخصية يمثل الغالبية الصامتة ويدافع عن حقوقها فى ذلك ؟

سيجل : حيث إننى لست من بين الغالبية الصامتة أقول إن الغالبية لا تحصل على التقدير الذى يجب أن تحصل عليه . وهناك عدد كبير من أفراد هذه الغالبية الصامتة الذين لا يختلفون إلى دور السينما .

كاريف : إن أفلامك توصف الآن بأنها « سيجلية » (نسبة إلى دون سيجل الناشر) .

سيجل : هذا صحيح ، ولكن هذا على أى حال يمكن أن يتغير بين عشية وضحاها . إن المعلقين الآن يشيدون بأفلامى ، وأن تعليقاتهم كانت أخيرًا نافعة جدا وأنا أجد متعة فى قراءة هذه التعليقات .

حينما أقرأ تعليقًا أو عرضًا لفيلم من أفلامى لا أحبه ، فإننى لا أعير هذا العرض أى اهتمام . إننى لا أظن أن من شأن المعلقين التدخل فى الطريقة التى أصور بها فيلماً من أفلامى .

كاريف : دعنى أسألك شيئًا عن تاريخ الأفلام . إنك تحتل مركزًا فريدًا لأنك تساهم فى صناعة الصور المتحركة لمدة ٤٠ عامًا . لقد بدأت مع شركة إخوان وارنر التى كانت أستوديوهاتها تعتبر أكثر الأستوديوهات انتظامًا ودقة فى العمل فى تاريخ الصور المتحركة .

سيجل : إنه أسوأ أستوديو رأيته من حيث الإدارة ..

كاريف : لقد اكتسبت خبرة فريدة حيث بدأت مع شركة إخوان وارنر كمساعد محرر أفلام ، ثم انتقلت إلى قسم المونتاج .

سيجل : لقد عملت قبل ذلك فى نقل علب الأفلام إلى مكتبة الأفلام .

كاريف : حسناً ، ألا تعتقد أن هذه الخبرة الفريدة التى لا يمكن أن تكون عند أى إنسان اليوم لأن الأستوديوهات لم تعد تعمل بطريقة المصنع ألا تعتقد أن لهذه الخبرة أثرًا على أسلوب التصوير عندك اليوم ؟

سيجل : أولاً أقول إنه حينما تصبح ذا أسلوب أنت ككاتب وأنا كمخرج فإننى أعتقد أنك فى هذه الحالة ميت . عندما أضرب كرة جولف أقيد نفسى بعقدة ثم أفعل كل شىء لكى أضرب الكرة . إننى أتقيد بأى أسلوب عند التصويب .. ومن ثم فإننى أريد أن يكون ذلك واضحًا لمخرجى المستقبل .

كاريف : هل ترى أفلامك بعد عرضها ؟

سيجل : إننى لا أشاهد هنا على الإطلاق لأنك يجب أن تعرف أننى حينما أنتهى من فيلم منها أكون قد شاهدته حولى مليون مرة بأشكال مختلفة وهكذا فإننى لا أشاهد أفلامى . وأعود الآن إلى سؤالك الأصلى عن الأسلوب حسنًا ، لقد عملت فى المونتاج وكانت بداية عملى مع شركة إخوان وارنر فى قسم المونتاج . وقد أصبح عندى أسلوب محكم فى كيفية رواية قصة لأن المونتاج هو عمومًا تغطية فترة من الوقت ، وليس لديك سوى فيلم صغير يستغرق عرضه وقتًا قصيرًا لتروى فيه قصة .

كاريف : كيف تقوم بعمليات المونتاج ؟ لقد شاهدت على سبيل المثال مونتاجًا هائلاً على شاشة التليفزيون أجريته لفيلم « قدم فى السماء » الذى مثل دور البطولة فيه فريدريك مارش .

سيجل : لقد كان هذا أول عمل لى على ما أظن .

كاريف : إنه عمل رائع .

سيجل : إننى أتذكر المونتاج بالضبط ولكن ما الذى يحدث هو أنك تحتاج إلى إظهار فترة من الزمن قدرها عشرة أعوام على سبيل المثال ، وتكون هناك « أجندة » فى الأستوديو ثم تأخذ أوراقها تنطوى الواحدة تلو الأخرى لتبين مرور عشرة أعوام .

وقد تطرأ لى فكرة بأن أصور وجه النجم فوق « الأجندة » أو أننى أعمد إلى طريقة معقدة وهى تسجيل أحداث القصة على طول الفترة الزمنية المطلوبة ثم تصوير أحداث القصة بحيث تغطى هذه الفترة . وقد اتبعت هذا الأسلوب المعقد فى فيلم « اعترافات جاسوس نازى » وفى مئات أخرى من الأفلام .

كاريف : لقد اتجهت إلى الإنتاج ، ما هو السبب ؟

سيجل : صحيح .. إننى أصبحت منتجًا .. لقد أنتجت معظم أفلامى الأخيرة ، لأننى أصبت بالكسل .. وهذا هو السبب الرئيسى لاتجاهى إلى الإنتاج .. إن للمنتج قدرًا كافيًا من الذكاء ليقول للمخرج « هيا .. ابدأ العمل » وهذا هو السبب فى أن أصبح منتجاً .

كاريف : حسناً ، إن هذا وضع رائع تحسد عليه . وهذا هو السبب فى أن بعض النقاد الفرنسيين قالـوا إننا نقول بكل صدق عن أفلام دون سيجل .. أى الأفلام التى يقوم دون سيجل بإخراجها بأنها « سيجلات » تماماً كما تقول عن لوحة « شاجول » أو تسميها باسم صاحبها من الرسامين المشهورين اليوم ، إن هذا مركز فريد يحتله دون سيجل مع عدد صغير جدا من المخرجين السينمائيين فى العالم .. وهو مركز يحسد عليه .

ما مدى العمل الذى يساهم به المخرج فيما يظهر على الشاشة ؟ لقد قال لنا النقاد – وبخاصة النقاد الفرنسيون .إن المخرجين يساهمون فى كل شىء يظهر على الشاشة ولكن ما لم يكن المخرج هو كاتب النص ولنفرض أن يكون هو الكاتب والمخرج هل يحق له أن يحمل لقب « المتصرف » ؟ .

سيجل : حسنًا : لقد أثرت سؤالاً ممتعًا جدا لأنك فى الواقع لم توجه السؤال

فحسب ، وإنما أجبت عليه فى الوقت نفسه . ولكن الأمر يختلف من كاتب أو مؤلف لآخر ومن مخرج لآخر .

على أننى لا أستطيع التحدث إلاَّ عن نفسى لأن هناك فرقًا كبيرا بين المؤلف والمتصرف . لأن المؤلف هو الشخص الذى يتولى الكتابة الفعلية . أما المتصرف ، إذا كان مخرجًا ، فهو الرجل المسئول عن نقل عمل المؤلف إلى الشاشة .

وهناك التباس يقع حينما يشعر الشخص العادى بأن المخرج يأخذ عمل المؤلف ثم يعرضه على الشاشة كما هو مكتوب وهنا مكمن الخطر ، وهو المتصرف . إنه فى بعض الحالات يحطم النص ويشوه العمل الجميل الذى قمت به ، وفى حالات أخرى يكون عاملاً مساعدًا لهذا العمل .

إنه فى هذه الحالة يقف إلى جانب المؤلف . ومع ذلك فهو يترجمه بالطريقة التى تتطلبها صناعة السينما وإخراج الأفلام حتى تكون مقبولة على الشاشة . وأعود فأكرر ، كما سبق أن قلت ، إننا لا نصور الصفحات الحقيقية التى كتبتها . إن ما يجرى تصويره هو تفسير المخرج والمتصرف لما ينبغى عرضه على الشاشة .

وليس ثمة شك فى أنك حينما تكون جالسًا وراء مكتبك حينما تجد فى نفسك استعدادًا للكتابة ، فإنه يصعب عليك ، إن لم يكن يستحيل عليك ، أن تتصور المواضع الفعلية التى سيتم فيها تصوير الفيلم . وهكذا ، فإنه حينما تصف سهلاً مخضوضراً جميلاً فإننى أصوره فى كهف . ومن ثم فإنه لابد لى من إجراء هذه التعديلات .

كاريف : إن هذا فرق واحد .. إننا حينما نكتب ، فإننا نكتب لمواضع وعن مواضع وأماكن محددة نعرفها ..

سيجل : حسناً ، إننى لا أقول إن ....

كاريف : ... والشخصيات التى نعرفها ..

سيجل : .. كم أكون سعيدًا لو أننى توليت إخراج إحدى تمثيلياتك على الشاشة

مع إدخال تعديلات عليها . إننى أتطلع إلى ذلك اليوم الذى أستطيع فيه أن أضع نصا لا يحتاج منى أن أتحول إلى متصرف .

ولكن الذى أريد أن أقوله للكتاب هو أنهم يؤدون عملاً خاطئًا .. إنهم فى الواقع سخفاء .. ذلك لأنك إذا كنت كاتبا ممتازاً فبالله عليك دع الكتابة للسينما ، لأنك حينما تكتب للسينما فإنك حتماً تضع نفسك فى مركز ثانوى . إن المخرج أهم بكثير ، وليس لك ما تقول بالنسبة لما يظهر على الشاشة ، فى حين أنك حينما تؤلف تمثيلية فإنك تكون سيد نفسك أى أنك تكون المؤلف وأنا المخرج وعلى فى هذه الحالة أن أفعل بالضبط ما تقوله لى .

وأنت ككاتب تكتب رواية بالطريقة التى تريدها ، ولن يكون لى شأن معها كمخرج . وحينما تذهب إلى بيتك وتكتب شعراً جميلاً ، فإنك تنظم هذا الشعر ، ولكن بالله عليك ابتعد عن السينما لأنه فى اللحظة التى تدخل فيها حقل العمل السينمائى ، تجد نفسك بيد تلك الشخصيات المخيفة - أى هؤلاء المخرجون المتصرفون الذين يشوهون عملك وقد تكون أحياناً سعيد الحظ حينما تكون نتيجة عملهم على الشاشة شيئًا جميلاً .

إننى أقول لك بكل إخلاص إننى لو كنت كاتبًا لما فكرت على الإطلاق فى الكتابة للسينما ما لم أكن أنا الذى سأتولى إخراج ما أكتب . لأننى بالتأكيد لن أسلم عملى الثمين إلى غريب لكى يعبث به ويفعل به ما يشاء . وكما تعرف فإن العاملين فى الحقل السينمائى لا يتكلمون مع الكاتب على الإطلاق .

إن الكاتب العادى ليست لديه سلطة إذا كان الأمر يتعلق بالسينما ، وسأقدم لك مثلاً بذلك . فقد كتب لينى جيرش تمثيلية « الفراشات حرة » وقد أصابت هذه التمثيلية نجاحاً هائلاً ، وأننى لجد فخور بأن أقول إننى أملك وحدة فى تلك التمثيلية . ولقد تولى المخرج اليونانى - وهو يونانى - إخراج التمثيلية وهو لسوء الحظ مخرج موهوب . ولم يكن

ما يقوله سوى القليل فى إخراج التمثيلية ، وإذا أراد أن يغير سطرًا واحدًا منها فإنه كان لابد أن يرجع إلى لينى للحصول على موافقته .

وقد أخرجت التمثيلية نفسها للسينما ، وتولى مؤلف التمثيلية نفسه كتابة النص للشاشة . وتولى نفس المخرج إخراج الفيلم . ولكن المواقف الآن انعكست ولم يكن لينى يجرؤ على أن يقول شيئاً ، ولكنهما مع ذلك احتفظا بصداقتهما .. وأعنى بذلك أنهما لم يتشاجرا . ولكن الشخص الذى أصبحت السلطة فى يده هو المخرج .

والمعروف أن المخرج فى السينما هو السلطة النهائية . ولابد أن يكون كذلك . إنه لا يهمنى كم هى رائعة النصوص التى تكتبها للشاشة . فإذا عالجها المخرج معالجة سخيفة ، كما يفعل معظم المخرجين كما تعرف ، فإنها ستخرج فقيرة جدا ، وقد لا يكون ذلك خطأك أنت .

كاريف : أمن الممكن أن تكون مخرجاً متصرفاً تتولى إخراج فيلم لممثل مثل جون واين ؟

سيجل : بالتأكيد نعم .. لم لا ؟

كاريف : حسناً ، هل أفلام جون واين تختلف عن بعضها البعض ؟

سيجل : إننى أستطيع أن أقول إنه بعد فيلم « هارى القذر » يحتمل أن يقال عنى إننى أحسن مخرج لأفلام جون واين .

كاريف : ولكن الذى أعنيه هو ألا يمكن أن يُقال إن جون واين كان المتصور فى أفلامه وإن كان هو الممثل لا المخرج ؟ .

سيجل : حسناً ، يمكن أن يقال ذلك ، ولكن ما كان يمكن أن يكون هو المتصرف لو توليت إخراج أفلام له . إننى لا أقر بأن يكون الممثلون متصرفين فى الأفلام . ولكننى أؤمن بأن هناك شخصًا واحدًا هو المتصرف ، وهذا الشخص هو المخرج .

إن هناك منتجين أقوياء كثيرين هم الذين يقومون بالتصرف مثل والاس .. فهو منتج متصرف .

كاريف : هل تتحدث عن حال ب . والاس ؟ !

سيجل : نعم إنه حال ت . والاس » ، الذى أخرج أكثر من ٤٠٠ فيلم . والآن ، إننى لو كنت أعمل مع والاس وهو الذى على فكرة أعطانى أول وظيفة فى صناعة السينما ، فى عام ١٩٣٤ وأنا مدين بالفضل له لذلك ، وقد طلب منى فى مناسبات عديدة أن أخرج له فيلمًا ولو قبلت فإن ذلك كان يعنى أن أكون فى المركز الثانى بعده . إن ذلك يعنى أن أوافق على كل شىء وأبدى إعجابى بكل عمل .

إننى أعتقد أن هذا خطأ بالنسبة للمنتج العادى – ولا أقصد بذلك والاس . فهو أشد اهتمامًا بحماية اختصاصاته كمنتج من اهتمامه بتشجيع القوة الخلاقة عند هؤلاء الذين يعملون لحسابه كمخرجين مثلى . إننى أظن أن المنتج العادى ليس سوى نكتة . إننى لا أدرى ماذا يفعل المنتجون العاديون .. إنهم يعملون مقابل مرتب مثلك ومثلى .. إننى أعنى أننى لا أحتاج إليهم للعمل مع الكاتب . إذا كان لديك نص ثم تأتى إلى وتقول : « هلم نخرجه فيلماً » فلماذا أذهب إلى طرف ثالث وهو المنتج . إننا بذلك لا نفعل شيئًا اللهم سوى إحداث مزيد من الارتباك ! !

كاريف : إن هناك اعتقادًا خاطئًا شائعًا وهو أن منتجى الأفلام هم مثل المنتجين فى المسرح .. أى أنهم منتجون مسرحيون .

سيجل : إنهم يقدمون المال ..

كاريف : هل يقتصر دورهم على توفير المال .. ولكن المنتج السينمائى شخص يكون عادة مسئولاً عن مشروع ويذهب إلى أحد الأستوديوهات الذى يتولى تمويل الفيلم . وأعتقد أن هذا فرق هام جدا .

سيجل : إن هناك تغييرًا كبيرًا يجرى الآن .. ليس ثمة منتجون كثيرون ، إنهم لم

يموتوا فحسب ، وهذا أمر طيب ، ولكنهم ليسوا متوفرين . إنهم يخدعون أناسًا كثيرين .. ولذلك أقوم أنا بدور المخرج والمنتج .

إننى عادة لا أعمل مع منتجين ، ولا أعنى بذلك أننى لن أعمل مع منتج ، لأن هذا سيكون من السخف بمكان أن أقول ذلك ، وهناك بعض المنتجين الذين يعتبرون من بين أحسن أصدقائى . ولكننى لا أكن احترامًا للغالبية العظمى منهم .

كاريف : كيف تعلل طول عمر بعض أفلامك على الشاشة الصغيرة أى التليفزيون ؟ – طبيعى إن أى فيلم يعرض فى دور السينما لابد أن يجد طريقه بالتالى إلى شاشة التليفزيون ، ولكننى أقصد بالذات فيلم « شغب فى زنزانة البلوك رقم ١١ » وخاصة فيلم « غزو لصوص الجثث » ، وهذا الفيلم الأخير يعرض فى لوس أنجيليس مرة كل شهر .

سيجل : إننى أستطيع أن أعلل ذلك لأننى لا أملك أيًّا من هذين الفيلمين وهذا هو السبب فى استمرار عرضهما إننى لا أدرى ما أقول اللهم سوى أننا حينما أخرجنا ذلك الفيلم – أننى قمت بإخراج هذين الفيلمين لحساب منتج اعتقد أنه منتج من الطراز الممتاز وهو والتر وانجر ، الذى توفى لسوء الحظ . إن هذين الفيلمين لم يعودا على بأى فائدة بالنسبة لعملى . وكان أصحاب أستوديو . « يونيتد آرتست » يعتقدون بأن هذين الفيلمين فاشلان ، ولم تكن لديهم فكرة أن الفيلمين ناجحان .

إننى أوافقك على أن فيلم « غز لصوص الجثث » يعتبر أحسن فيلم روائى علمى ظهر حتى الآن وأن فيلم « شغب فى زنزانة البلوك رقم ١١ » هو أحسن فيلم ظهر عن السجون .

ومع ذلك فإنه حينما انتهى العمل فى هذين الفيلمين كان المفروض أن يعززا عملى وفنى ، ولكن لم يحدث شيء من هذا القبيل . ولم يكن هناك شخص واحد فى صناعة السينما وأعنى بذلك هوليوود – لديه فكرة بأن هذين الفيلمين ناجحان . وأننى مازلت

أذكر أن هذين الفيلمين قد تم إخراجهما بأقل التكاليف .

كاريف : هل تعنى من قولك الأخير عن التكاليف أن هوليوود فى تلك الأيام كانت تعمل حسب نظام طبقى ؟ أعنى أنك إذا كنت مخرجًا لأفلام باهظة التكاليف ..

سيجل : ليس فى ذلك ريب ولا جدل ! ! لقد كانت الأفلام تحظى بالاهتمام حسب نقطتين هما : كم كلفت ومن يشترك فيها من الممثلين . ومن ثم فإنك إذا أخذت فيلم « غزو لصوص الجثث » وفيلم « شغب فى زنزانة البلوك رقم ١١ » فإنهما كلفا قليلاً من المال ، وليس فيهما ممثلون بارزون وعلى ذلك فإنهما ليسا فيلمين مهمين .

كاريف : كم استغرق إخراجهما من الوقت ؟

سيجل : لقد استغرق إخراج فيلم « شغب فى زنزانة البلوك رقم ١١ » ١٦ يوماً وفيلم « غزو لصوص الجثث » أظن أن إخراجه استغرق ١٩ يومًا .

كاريف : قد أضيف أن دون سيجل قد أخرج فيلمًا فى أثناء عمله فى هذين الفيلمين ، أعتقد أنه يعتبر أحسن فيلم فى تاريخ السينما وهو فيلم « القتلة » الذى أخرجته لحساب أستوديوهات يونيفيرسال ، وأعتقد أن هذا الفيلم قد استغرق إخراجه ١٩ يومًا .

سيجل : نعم .. لقد استغرق إخراجه ١٩ يوماً وكان تصويره أصعب من الأصل نظراً لتسابق السيارات . والفيلم قد تم إعداده حسب قصة إيرنست همنجواى القصيرة ، وإن كنا لم نقتبس منها سوى القليل .

كاريف : إن هذا الفيلم غريب جدا لأنه قد أعد أصلاً للتليفزيون من ضمن سلسلة شبكة التليفزيون « ان بى سى » وعنوانها « الأفلام العالمية الأولى » ولكن اتضح أن الفيلم جيد جدا وعنيف جدا حتى أنه لم يعرض على شاشة التليفزيون وإنما وزع على دور السينما ، وقد أصاب عرضه نجاحًا كبيرًا فى العالم .

سيجل : لقد كان ناجحًا للغاية بالرغم من شركة يونيفرسال . إنه لم يصب نجاحًا

فى هذه البلاد ، ولكنه نجح نجاحًا هائلاً فى أوروبا . وهذا هو السبب فى أنه استلفت الأنظار .

كاريف : ما هو الفرق بين إخراج فيلم تليفزيونى وفيلم سينمائى ؟

سيجل : بالنسبة لى فإن الفرق ، كمخرج ناجح لأفلام للتليفزيون هو الغش . إننى لا أصور أفلاماً للتليفزيون ، ولكننى أخرج أفلاماً رواجها مكفول ، إننى ليست لدى فكرة كيف يحولون الفيلم إلى مسلسل . وهناك مثلا فيلم « القافلة » الذى كانت فكرة إعداده فى شكل مسلسل تليفزيونى فكرة سيئة ..

كاريف : هل تقول لنا شيئًا عن موضوع فيلم « القافلة » ؟

سيجل : حسناً إن الله وحده يعلم موضوع الفيلم ... لقد كان الموضوع عن سفينتين فى أثناء الحرب العالمية الثانية وكانت السفينتان على اتصال مستمر فيما بينهما .. ولكن لا تسألنى كيف كان ذلك .. على أية حال ركبت المحيط وصورت الفيلم .

وحينما أرادوا تحويله إلى مسلسل لم يستطيعوا ذلك ، إننا نجحنا أخيرا فى هذه المحاولة بعد أن التمست كل مشهد صور للسفينتين من مصادره ولجأت إلى الرجاء أو الاستعارة أو السرقة ثم ربطنا وحدات الفيلم .

كاريف : ألا تقول إن خبرتك فى المونتاج قد ساعدتك على ربط أجزاء هذا الفيلم ؟

سيجل : نعم .. ولكنه كان عملاً غير أمين وطريقة كلها غش لأنك تقدم للمشترى شيئاً لا يستطيع نسخه .

كاريف : إنك تعترف بأنك مدين بالكثير لجاك ل . وارنر وأستوديو إخوان وارنر . فهم الذين قاموا بتدريبك فى فن تحرير الأفلام والمونتاج .

سيجل : إننى لا أستطيع أن أعترف بدينى الكبير . لأننى أعتقد أنهم هم المدينون

لى . وأظن أننى تعلمت الكثير ، ولكننى أرى أنهم حصلوا على أضعاف مضاعفة ، إننى إن كنت مدينا لجاك وارنر بشىء فإننى مدين له بكثير من البؤس والشقاء .

كاريف : ما هو تأثير رجل مثل وارنر على الأفلام التى كان إخراجها يتم فى أستوديو إخوان وارنر ؟

سيجل : حسناً ، إنه شاهد فيلم «كنز سييرا مادرى» وكاد يطرد المخرج جون هوستون . وفى الوقت نفسه أراد جان نيجوليسكو وجونى بيليندا ووارنر أن يطردوه ، إنه لم تكن لديه أية فكرة عن أنه كان يخرج أحسن فيلمين لذلك الموسم .. إننى لا أدرى ما هو تأثيره على الأفلام . إنه كان يقود سفينة تسودها الصرامة وكان معظم الناس يخشونه . ولكننى لم أكن من بين هؤلاء الناس ، ولم أكن ناجحاً جدا معه . إنك تعرف إننى كنت دائمًا مصدر إزعاج له . وقد أصبح إخوان وارنر من النوابغ لأن أفلامهم عادت عليهم بالربح الوافر .

كاريف : هل تعنى أن هؤلاء الناس أصحاب ذلك الأستوديو العظام – كانوا يستجيبون لرغبة جامحة عند الجمهور للترفيه الجماعى عن طريق دور السينما بغض النظر عن ماهية هذه الأفلام ؟

سيجل : نعم ، بالضبط ، وبنفس الطريقة التى أقول عنها إنك لو مررت فى مدينة « فيرجينيا سيتى » كما فعلت أنا أخيرا فإنك ستعرف أن مليارات من الدولارات استخرجت بالقرب منها من بطن الأرض ، وأن هناك عددًا من المليونيرات فى « فيرجينيا سيتى » .

إنه لا يهم كيف يفعلون ذلك ومدى سوء الطريقة التى يتبعونها فى عملهم .. إنهم يستخرجون الذهب والفضة من تلك التلال إلى أن تسببوا فى تعريتها تمامًا . وهذه هى الطريقة التى ينتج بها هؤلاء الناس أى شركة إخوان وارنر الأفلام . إنهم أنتجوا

فيلمًا رديئًا بعد فيلم ردىء وبعد فيلم ردىء وهكذا ، وأنفقوا أموالاً طائلة على هذه الأفلام . حتى دفعوا بصناعة الصور المتحركة إلى وضع مترنح .

إننى أعتقد أن هناك أوجه شبه قوية بين هؤلاء الناس الذين استغلوا الأرض وبين ما فعله هؤلاء الناس فى صناعة السينما .



آرثر نايت الأستاذ بقسم السينما فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية يكتب « عمودًا » عن السينما فى صحيفة « ساترداى ريفيو » منذ عام ١٩٤٩ . وتشمل مؤلفاته « الفن الحى » ويتناول فيه تاريخ الأفلام وكتاب « أسلوب هوليوود » وهو بمثابة دراسة اجتماعية عن المجتمع السينمائى و « تاريخ الجنس فى السينما » الذى كتبه بالاشتراك مع هوليس البرت وصدر فى عام ١٩٧٣ .

٢٧ مشهد السينما المعاصرة

بقلم : أرثر نايت

حديث : أجراه دون بيرجيس ، مراسل صوت أمريكا

بيرجيس : طالما أشير إلى الصور المتحركة على أنها فن من الوهم ولكن هناك بعض الأوهام عن صناعة السينما نفسها . إنها صناعة .. وعمل كبير . وهى تعتبر من نواح عديدة مصنعًا ، له مكتب أمامى ، وخط تجميع . ومن حسن الطالع أن تلك الأفلام التى تشذ عن خط تجميع الصور المتحركة ليست موحدة فى الشكل والحجم . ومع ذلك فإن صناعة السينما عرضة لكثير من الاعتبارات المالية التى تتعرض لها أى صناعة أخرى .

لقد كانت هناك تقلبات فى السنوات القليلة المنصرمة فى الأوضاع الاقتصادية لصناعة السينما . ولما كنت أنت يا أستاذ أرثر نايت قد أتيحت الفرصة لكى تكون قريب الصلة باقتصاديات صناعة السينما ، كيف تشخص العمل السينمائى ؟

نايت : إنها ضعيفة بصفة خاصة فى هذه اللحظة . على أننى أود أن أعترض على ما قلته فى البداية ، لأن هناك دائمًا توترًا بين هؤلاء الذين يصنعون الأفلام وهؤلاء الذين يمثلون جانب العمل .

إن الفيلم يعتبر صناعة فن على الأقل الفيلم كما نتحدث عنه اليوم . إننا لا نتكلم

عن الأفلام التى تصدر عما بقى من الأستوديوهات الكبيرة . وهناك على ما أظن ستجد دومًا أن الفنان إما أن تكون المجمعات الصناعية السينمائية قد طوته طيا أو أن يكون قد تعلم كيف يقف إلى جانب الصناعة .

إننى لا أظن أن تلك الحدود سيئة ، وأعتقد أن أى فنان يتحسن حينما يواجه عقبات . لقد كنت طوال السنوات الأخيرة يبهرنى ما أسمع من الناس العاملين فى الصناعة أو فى عمل الصور المتحركة وهم يتحدثون بكل احترام عن هؤلاء العمالقة القدماء مثل لويس ب . ماير وهارى كوهن وجاك وارنر ما لم تعد نسمعه عن الناس الذين يسيطرون على الأستوديوهات اليوم ، وهم يدركون أن هؤلاء الذين كانت لهم شخصيات قوية صارمة ويرأسون الأستوديوهات فى الماضى ، قد أتاحوا لهم نوعًا من المعارضة التى جعلتهم أكثر إبداعًا وقوة .

على أننى أرى أن الفنان يوجد فى ظل نوع الظروف الذى يعمل للتغلب عليها .

بيرجيس : حسنًا لقد أثرت بعض التوترات التى وقعت فى الأستوديوهات فى الماضى ، وتعمد إلى التركيز على حالة الأستوديوهات . إننى أعترف بأننى كنت عضوًا فى المجتمع الذى يحب الصور المتحركة .. لقد جعلونى أستغرق فى الضحك تارةً وفى البكاء تارة أخرى . وكانوا مصدر إلهام لى . وكنت أشعر أحيانًا بالاشمئزاز مما أشاهده على الشاشة .

لقد كنت بائعًا قبل أن أجىء إلى كاليفورنيا ثم قمت بما كان بالنسبة لى حجًا إلى هوليوود حيث كانت أسماء الشخصيات السينمائية منقوشة على نجوم معلقة على قوائم على جانب الشوارع وذلك لـ ..

نايت : لكى يشاهدها الناس يوميًا .

بيرجيس : نعم .. تماماً لكى يشاهدها السياح . وعندما أتيت إلى هوليوود أصبحت أكثر إلماماً وثقة بصناعة الصور المتحركة ذلك أننى عكفت على قراءة الصحف

السينمائية وزيارة الأستوديوهات وأتيحت لى الفرصة لأقابل بعض الناس الذين أتاحوا لى متعة كبيرة على مر السنين .

ولقد أبديت اهتماماً أكبر بما كان يحدث داخل الأستوديوهات وما إلى ذلك . وأقول إنه تجرى الآن بعض التطورات الاقتصادية الهامة . ففى نهاية عام ١٩٧١ . ذهبت إلى أستوديوهات شركة فوكس للقرن العشرين التى أنتجت فيلم « هالو دوللى » وكانت هناك عينات من مشاهد ذلك الفيلم الموسيقى الكبير معلقة فى الشوارع . وكان الغرض من وجودى هناك هو مشاهدة عملية بيع بالمزاد العلنى . فقد كان الأستوديو يبيع كثيراً من أمتعته بما فى ذلك حذاء جودى جارلاند الأحمر الذى لبسته فى فيلم « ساحر أوز » .

لقد حصل اندماج بعض الأستوديوهات مثل اندماج أستوديوهات كولومبيا واستوديوهات إخوان وارنر ، التى أصبحت تعرف « باستوديوهات بيربانك » ، وكانت استديوهات شركة يونيفرسال ، التى تعتبر أكبر مجمع أستوديوهات فى العالم حافلة بالتنويع .

هل هناك فى المجمع الحالى لصناعة الصور المتحركة نفس التوتر بين إدارات الأستوديوهات وبين حجرة العاملين فى صناعة السينما ؟

نايت : لقد اتخذ ذلك شكلاً آخر .. إن الأستوديوهات منذ أوائل عام ١٩٥٠ أخذ عملها يتناقص كاستوديوهات ، وإنما أصبحت مراكز تدعو المنتجين المستقلين الذين لهم التزامهم الخاص بالنصوص وبمنظمة صغيرة التى يحبون أن يكثروا التعامل معها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً ، ويحدث أحياناً أن يتوجه ممثلو الأستوديوهات الكبيرة إلى روبرت وايز ويقولون : « إذا أتيت إلى أستوديوهاتنا فإننا ستتيح لك كل التسهيلات بما فى ذلك التسهيلاتُ المالية وإذا أحضرت معك مجموعة من النصوص فإننا ستعاون معك » .

وإذا اكتشف وايز ، فى أثناء عمله مع شركة يونيفرسال فى فيلم أو فيلمين أن المسئولين فى الشركة لم ينفذوا تعهداتهم والتزاماتهم أو أن تكتشف الشركة أن أفلام وايز لا تحقق الإيرادات المنتظرة أو أن إنتاجها يكلف أكثر مما تم الاتفاق عليه فإنهم فى هذه الحالة ينفصلون عنه ، ولا يكون ذلك بالضرورة بالطرق الودية . ويعمد وايز فى هذه الحالة إلى الانتقال إلى أستوديو آخر .

ومازال التوتر موجودا فى الأستوديوهات لأن وايز – وإننى أتخذه فقط مثلاً للمخرجين المنتجين المستقلين له أفكاره الخاصة فى الطريقة التى يجب إخراج الفيلم بها . وأحياناً يتفق مع رؤساء الشركات التى يحصل منها على التمويل ، وأحياناً لا يتفق .

على أننى أود أن أقول إننى أرى أن الأستوديوهات الرئيسية تبيع مخلفاتها والمواد التى تمتلئ بها مخازنها حتى جميعها على مر السنين ، وهذا ليس شيئًا غير صحى . والحقيقة أن طبيعة الفيلم قد تغيرت إلى حد كبير . ولو عدنا إلى عهد مجمعات الأستوديوهات الضخمة – أى خط التجميع المزعوم أو نظام المصانع الذى أشرت إليه آنفاً لما وجدنا أنه كانت هناك سينما متنقلة . لم يكن لدينا ضوء ومهمات قابلة للحمل للصوت والكاميرا والأضواء . إن الناس الآن يستطيعون الذهاب إلى أى مكان فى العالم ويعدون أفلاماً دون أن يكونوا مقيدين بتلك المهمات والأستوديوهات القديمة . إننى أعتقد أن هذا مرده من ناحية إلى جمهور السينما نفسه الذى لا يريد مثلاً أن يرى « ديكورًا » لشارع فى باريس إذا كان فى الإمكان مشاهدة شارع حقيقى هناك أو أنهم لا يريدون مشاهدة تقليد « لنافورة تريفى » إذا كان فى استطاعتهم أن يروا النافورة الحقيقية .

بيرجيس : حسنًا ، ما مدى الضغط الذى ستتعرض له الأستوديوهات مستقبلاً بسبب الحركة والمرونة فى صناعة الأفلام حيث يكون هناك منتجون مستقلون ، إننى أعتقد أنه أخرج فى السنوات الأخيرة فيلم كندى « النزول إلى الطريق » لا من أجل المال

على الإطلاق ، ومع ذلك فقد كان الإقبال عليه شديدًا فى أمريكا وبلاد أخرى وقد استمتع الناس بهذا الفيلم .

نايت : ربما تولى موزع أمريكى مهمة توزيع الفيلم .

بيرجيس : حسنًا ، هل هذا هو الدور الذى سيكون للأستوديوهات ؟ أى أن يزداد عمل الأستوديوهات فى مجال التوزيع بدلاً من توفير المال والإنتاج ؟

نايت : إنها هذه هى حقيقة الأستوديوهات الآن . إن الطلاق الذى عجل بهذا التحول أى طلاق السينما من الإنتاج والتوزيع قد وقع فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات . ونتيجة لذلك لم تعد الشركات السينمائية والأستوديوهات ملتزمة بتقديم فيلم جديد أسبوعيًّا لسلسلة دور السينما التابعة لها . وراحت دور العرض تحصل على هذه الأفلام لعرضها لحسابها ، لقد كانت دور العرض المستقلة تريد أسعارًا أفضل ، وبادرت إلى مقاضاة الشركات السينمائية بتهمة الاحتكار . وما أن أفلتت دور العرض من بين أذرع التوزيع للشركات ، حتى وجد العارضون أنفسهم يدفعون أسعاراً أعلى مقابل إنتاج أقل ، فبدلاً من أن تنتج شركات السينما فيلماً فى الأسبوع وضعت برامج لإنتاج ٢٠ فيلماً فى السنة أو ٢٥ فيلماً ثم خفض هذا الإنتاج أخيرًا إلى ١٠ أو ١٥ فيلماً . وهكذا ، فإن الإنتاج قد تناقص وعليه أصبحت هناك حاجة أقل لبقاء الأستوديوهات الكبيرة .

وراحت الشركات تعقد صفقاتها مع المخرجين المنتجين من المستقلين ، أما الشركات فإنها تقوم بالتمويل وتحصل على حقوق التوزيع .

ومن ثم أصبح التوزيع فى الواقع ، العامل الهام هنا ، وأصبحت شركات التوزيع الجهاز الذى يحقق الربح فى صناعة الصور المتحركة الآن .

بيرجيس : لقد كان هناك فى فترات مختلفة من تاريخ الفيلم مدارس فكرية مختلفة

واضحة ومعروفة . ونستطيع أن نقول إن ثمة أسلوبًا معينًا يعبر عن شيء جار في الاتحاد السوفيتي أو في الولايات المتحدة أو فرنسا .

قد لا يكون التحديد في السنوات الأخيرة ملحوظاً بعد أن توافرت بازدياد الأفلام من بلد لآخر وأصبحنا نرى اتجاهات متضاربة من الأفكار .

ولكن هل هناك شيء من هذا القبيل كتنوع الفلسفة في الولايات المتحدة ؟ هل ثمة شيء مثل مدرسة نيويورك للفيلم أو مدرسة المنتجين الذين يعتنقون فلسفة تختلف عن تلك الفلسفة المنتشرة في هوليوود ؟

نايت : إنني لا أعرف أن ثمة خلافاً في الفلسفة كطريقة .. إنني أقول إن منتجي الأفلام في نيويورك موجهون سياسيًّا أكثر من المنتجين في هوليوود ، وهم يميلون إلى العمل في حدود ميزانيات أقل .

ومعالجة موضوعات أكثر حساسية ، إن هذا على ما أعتقد هو الفرق الرئيسي ، ولكن أغفل أمره لأنه قد ظهر مخرجون ومنتجون كثيرون مثل بوب رافلسون الذي أخرج فيلم « خمس قطع سهلة » وجاك نيكلسون الذي أخرج فيلم « إلى الأمام » وكلهم من الشباب القادر على إدخال نوع من الواقعية الصارمة إلى أفلامهم وهي نوع الواقعية التي كانت تتميز بها أفلام نيويورك حيناً من الدهر .

وأظن الآن أن التنوع الذي بدأنا نراه في الأفلام عند هذه النقطة صحي جدا ، فحينما تكون هناك أفلام متنوعة تمثل أنواعًا مختلفة من أساليب الإخراج وهي كلها أفلام ناجحة ، فإنني أعتقد أن ما يحدث أمر ممتع للغاية .

بيرجيس : إنني واثق من أن كل شخص اختلف إلى دار للسينما قد راعه وأدهشه ما رآه على الشاشة .. ولعل أحد المشاهدين يعرب عن دهشته في أثناء خروجه من دار العرض قائلاً : « إنه لفيلم رائع .. ياليتني كنت أملك كاميرا أو كانت لدى المعرفة

الكافية تمكننى من تصوير فيلم صغير خاص بى » على أنه لا يلبث أن يعرب عن رأيه قائلاً : « حسنًا ، إن هذا غير ممكن » .

ولكننا نجد فى السنوات الأخيرة أن هذا الأمر لم يعد مستحيلاً ، فهناك بعض الطرق والأساليب المعروفة التى يمكن المرء أن يصبح بواسطتها حجة فنية بالنسبة لبعض الأشياء التى تجرى فى صناعة الأفلام وبالتالى يصير منتجًا أو مخرجًا .

إن جامعة كاليفورنيا الجنوبية ، التى أنت عضو فى هيئة التدريس فى كليتها ، تعتبر أحسن المعاهد السينمائية المحترمة فى البلاد الذى يعلم السينما كشكل من أشكال الفن .

كم من هذه المئات من الطلبة الذين يتخرجون من جامعة كاليفورنيا الجنوبية والذين وقفوا حياتهم على صناعة السينما والإخراج والذين سيؤثرون على صناعة السينما .

نايت : إنه يستحيل التخمين بهذا التأثير ، ولكن يبدو خلال الست السنوات المنصرمة أن حوالى ٨٠ فى المائة من الطلبة الذين تخرجوا فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية يعملون فى الأفلام بطريقة أو أخرى .

الفيلم فى كاليفورنيا :

ما هى العلاقة بين جامعة كاليفورنيا الجنوبية وصناعة الفيلم والأستوديوهات ؟

نايت : قوية جدا وودية جدا ، وهو الشىء الذى أدهشنى لقد جئت إلى هنا منذ اثنىْ عشر عامًا بعد أن قمت بالتدريس فى نيويورك .

ومن الأشياء التى تعلمتها بسرعة كبيرة هى أن الشخصيات العظيمة فى حقل السينما المتحركة (لا أريد استخدام كلمة صناعة) وفى فن الصور المتحركة المخرجون والمصورون والكتاب العظام كانت أكثر استعدادًا للسعى إلى جامعة كاليفورنيا الجنوبية وتشاطر أفكارها مع الطلبة وتقديم عطائها للجيل الجديد . ويبدو لى أنه كلما ازدادت عظمة هؤلاء الناس وازداد استعدادهم للعطاء ، كلما ازداد عطاؤهم ، فى

حين أن هؤلاء الذين يكونون أقل أمناً وأقل ثقةً بأنفسهم هم أقل ثقةً بما يفعلون ، فهم الذين يتوقفون عن السير قُدما وينأون بجانبهم عن الركب ثم يقولون لأنفسهم « لم نقصد هؤلاء الناس ونتخلى عن جميع أفكارنا التى كافحنا كفاحًا مريرًا لإتقانها » .

ولكن الذى يحدث فى الواقع هو أن الطلبة يقابلون أسبوعًا بعد أسبوع فى الجامعة فنيين ومخرجين عظامًا وأناساً هم على استعدادٍ للعمل معهم . وكان لدينا برنامج ناجح للغاية بالنسبة للفنانين وهو برنامج « الفنانون المقيمون » . ولقد ظل فيدور كنج يعمل مع الطلبة لمدة عامين ، وكانت تجربة جيدة جدا بالنسبة له وللطلبة .

وكان جيرى لوى المعروف فى أوربا كمنتج ومخرج أكثر مما هو معروف عنه فى هذه البلاد ، مخلصًا كل الإخلاص فى رغبته فى العمل مع الشباب والاستئناس بأفكارهم ونشر أفكاره . وفى أثناء العامين اللذين عمل فيهما فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية . كان يفعل أشياء غريبة مثل اصطحاب طلابه بالطائرة إلى لاس فيجاس حيثما يكون لديه عملٌ فى الأندية الليلية هناك لأنه لم يكن يريد أن تفوتهم حصة واحدة . ونتيجة لعمله وتنقلاته ، ومحاضراته وأشرطة التسجيل التى كان يعدها ، أصدر كتابه عن إخراج الأفلام ، وهو كتاب كما تعرف لا بأس به .

وكان عندنا لسنين كثيرة دافيد راكسين الذى يعتبر واحدًا من مؤلفى الأفلام العظام ، وكان يدرس فصولاً صغيرة فى تأليف الأفلام ، وعندنا الآن أيضاً بيل تاتل ، الذى يعتبر من أعظم العاملين فى حقل الميكياج . وكان يتولى تدريس هذه المادة . وكما تعرف أن فرصة العمل مع هؤلاء المهنيين المتخصصين ، شىء لا يمكن أن يتوفر للطلبة فى أى مكان آخر ، أما بالنسبة لهؤلاء المهنيين فإنهم يجدون نوعًا من التجديد فى العمل مع الطلاب .

بيرجيس : لقد أقامت الصور المتحركة الدليل على أنها فن دولى لتحسين الاتصال والتفاهم بين الأمم . وهذا أمر مدهش للغاية ولقد ظهرت فى السنوات الأخيرة

شخصيات هامة جدا فى مجال الإخراج الدولى منهم دوسان ماكافييف فى يوغوسلافيا الذى أخرج فيلم « أسرار العضوانية » (العضوانية : النظرية القائلة بأن العمليات الحيوية تنشأ من نشاط أعضاء الكائن الحى كلها بوصفها نظامًا متكاملاً) ولويس مال الذى أخرج أول فيلم عائلى عن سفاح الغرب وهو فيلم : « همس القلب » ودافيد نيفيس من البرازيل الذى أخرج فيلم « ذكريات هيلين » . وكان لأعماله تأثير فى الولايات المتحدة .

ومع هذا التنوع فى إخراج الأفلام وصناعتها حول العالم الآن ، وفى ضوء بعض التطورات الاقتصادية الجارية فى هوليوود وفى ضوء مجالات الإنتاج فى جميع أنحاء هذه البلاد وغيرها من المناطق فى العالم ، هل من الإنصاف القول أن هوليوود مازالت عاصمة السينما فى العالم ؟ هل ثمة مكان من هذا القبيل ؟ وهل هذا كليشيه ينبغى عدم استخدامه أو إلى أين ننظر إلى بؤرة صناعة الأفلام أو مركز البصر لصناعة السينما ؟

نايت : إننى أعتقد أن هوليوود مازالت تسمى مركز البصر مع أن أوتو بريمنجر قد أعرب عن ذلك مرة فقال : « إذا كنت بحاجة إلى أستوديو فاقصد هوليوود » ولكن هناك أفلاماً كثيرة يجرى إعدادها بعيدًا جدا عن الأستوديوهات . ما بعد ذلك ؟

بيرجيس : لقد كان هناك فى العصور اليونانية كتاب تمثيليات مرموقين مثل سوفوكل ويوريبيدس ثم جاء أرسطو طاليس الذى بدأ يعد بعض قوانين النقد . إن كثيرًا مما قاله أرسطوطاليس مازال يطبق على الإخراج . وليس ثمة شك فى أن هناك عددًا كبيرًا من النقاد السينمائيين فى العالم اليوم . وحيث تجد أفلامًا ستجد نقادًا .

ما هو عمل الناقد ؟ وما هو الدور الذى يقوم به فى العملية الإبداعية ؟ كيف يمارس النقد للمخرجين وما هو صدى نقده ؟ هل يهتم المخرجون بهذا النقد ؟ وما الذى تفعله فى صناعة السينما ؟

نايت : حسناً ، مهما كانت ماهية النقد فإنها ليست بالضرورة على النمط

الأرسطوطالى . وجدير بالذكر أن الناقد السينمائى أصبح فى غضون السنوات القليلة المنصرمة أكثر أهمية فى هذه البلاد مما كان عليه فى أى وقت مضى ، وأظن أن نوع النقد السينمائى قد تحسن إلى حد كبير وأصبح الناقد فى بعض الأحوال يقوم بدورٍ كدور النجم ومهما كجميع هؤلاء الذين ينتقد أعمالهم . إننى أفكر الآن فى أشخاص مثل جوديت كريست وبولين كائيل وجون سيمون الذى يظهر على الشاشة التليفزيونية فى ساعة متأخرة من الليل ليعرض نقده الليلى .

إننى أعتقد أنهم يفعلون ما أشعر بأنه عمل حيوى من أعمال النقد السينمائى ، وهو عمل بمثابة جسر بين المخرج ورواد السينما وتهيئة الطريق للفيلم للوصول إلى أكبر عدد من المشاهدين وإثارة توقعات فى نفس النظارة لأفلام قد لا يكونون يرونها لولا أن النقاد لفتوا أنظارهم إليها .

وهناك فى لوس أنجيليس الناقد السينمائى تشارلز شامبلين ، وهو شديد الحساسية ذو عاطفة فياضة وإنسان بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، وهذه الصفات الإنسانية تنعكس فى كتاباته ، وهو شديد الحرص على أن يفصل ما بين تحيزه الشخصى وتقييمه للفيلم . وقد اتضح ذلك فى عرضه لفيلم « طفل روزمارى » وهو فيلم إثارة ولكنه شعر بأن للفيلم صفة إلزامية قوية فى رواية القصة .

وهناك فى لوس أنجيليس الناقد كيفين طوماس الشديد الاهتمام بالأفلام ، وإننى لا أستطيع أن أتذكر أن هناك ناقداً سينمائيًا آخر يقتحم غرف العرض المحظورة لمشاهدة أفلام غريبة لا تعرض فى لوس أنجيليس أكثر من ليلة واحدة ونرى كيفين يتوجه إلى دار العرض فى الساعة العاشرة صباحًا ثم يشاهد فيلمين أو ثلاثة فى دور العرض الكبرى قبل أن يمضى النهار وهو حريص على متابعة الأفلام اليابانية ، ويشهد أكبر عدد من الأفلام الإيطالية .

ولقد شهدت أخيرًا مهرجاناً للأفلام فى شيكاغو . وكم أدهشنى أن أرى أن النقاد

هناك شبابٌ فى العقد الثالث من العمر وعلى درجة كبيرة من الولاء لعملهم .

لم يكن مهرجان أفلام شيكاغو أحسن المهرجانات التى شهدتها وكانت الأفلام تعرض فى الصباح الباكر فى أيام متتالية حتى يتسنى للنقاد كتابة عرض عنها ونقدها قبل العرض العام . وحدث أيضاً فى أيام عديدة أن الأفلام لم تكن قد وصلت ، وبدلاً من أن يتميز النقاد من الغيظ ، وهو ما يحدث عادة فى نيويورك أو لندن أو باريس ، فإن هؤلاء الناس يرتشفون القهوة ويتبادلون الأحاديث قتلاً للوقت ، ريثما تصل الأفلام .

بيرجيس : لقد جرى تغيير كبير على مر السنين فى هذه البلاد بالنسبة لرواد السينما ، ففى الثلاثينيات والأربعينيات كان يبدو أن كل شخص ، أو نصف عدد سكان البلاد ، كانوا يختلفون إلى دور السينما مرة واحدة فى الأسبوع على الأقل .

أما الآن ، فقد تغير الوضع ، فالناس الذين يختلفون إلى دور السينما يتناقص عددهم بصفة مستمرة . وهناك رواد يحرصون على مشاهدة الأفلام ، وآخرون لا يذهبون إلى دور السينما إلا عرضًا .

والآن ، أيهما ينبغى للناقد السينمائى أن يتناول فى معرض نقده الشخص الذى يذهب إلى السينما عرضًا أو ذلك الذى يرى عشرة أفلام أو أكثر خلال العام .

نايت : إننى لا أظن أن فى الإمكان بحث ذلك على هذا النحو . إن الناقد السينمائى الذى يكتب لجريدة يومية فإنه على ما أظن – ينظر إلى الفيلم أو أنه يقدم عرضًا للفيلم بأسلوب يختلف اختلافًا تاما عن الشخص الذى يكتب لمجلة متخصصة جدا مثل مجلة « سفنتين » أو مجلة « كزمنويل » أو المجلات النصف المتخصصة مثل « ذى ساترداى ريفيو » أو « ذى نيويوركر » .

وحينما أكتب مثلاً فى مجلة « ذى ساترداى ريفيو » فإننى أشعر بأننى أكتب لرواد متعلمين مهتمين .. أناس يريدون أن يعرفوا شيئاً عن الأفلام الجديدة حتى يشاهدوها من وقت لآخر .

أما الشخص الذى يكتب لمجلات طائفية مثل مجلة «كومونويل» فإنه يدرك أنه يشاهد فيلمًا من وجهة نظر أدبية خاصة وهكذا يكون رأيه فى الفيلم مختلفاً تمام الاختلاف.

والناقد الذى يكتب لمجلات سينمائية دورية مثل مجلة «فيلم كوارترلى» أو مجلة شهرية مثل مجلة «فيلمزان ريفيو» فإنه ينظر إلى الأفلام بطريقة مختلفة تمامًا عن الطريقة التى ينظر إليها الناقد الذى يكتب لمجلة واسعة الانتشار مثل مجلة «لايف».

بيرجيس : لقد أفرد الجمهور والنقاد كثيرًا من تعليقاتهم على الصور المتحركة للجنس والعنف فى السنوات الأخيرة. لقد رأينا إنتاج فيلم «العرّاب» أى «الأب الروحى» وهو فيلم ذو خط قصصى قوى، وفيه جانب كبير من العنف.

ولعله نتيجة لفيلم «العراب» ظهرت أفلام كثيرة تتسم بالعنف الشديد الذى يكون فيها الخط القصصى خاضعًا لبعض العنف والجنس الذى قد يجرى فى الفيلم.

والآن، هل تعتقد أن هذا تعليق صحيح أم لا؟

نايت : أظن أنه صحيح، إننى لا أعتقد أن فيلم «العرّاب» هو الفيلم الذى تعلقه بسبب قلقنا من ازدياد العنف فى الأفلام قبل أن يعرض هذا الفيلم بثلاث سنوات، وهذا أمر غريب لقد كانت ثمة نظرية فى وقت من الأوقات تفيد بأن الأفلام الأمريكية كانت تتعلق مباشرة بمقدار الجنس المكبوت فى الأفلام الأمريكية، وجرى نقاش مؤداه أننا لو أصبحنا أكثر تحررًا فى معالجة الجنس فإن نصيب العنف سيقل.

ولكننا رأينا أن ذلك لم يجر على النحو الذى أردناه، ذلك أننا لم نلمس مقادير متزايدة من العنف فى الأفلام الأمريكية فحسب، وإنما قلقًا متزايدًا بشأن مقادير الجنس والعنف فى الأفلام الأمريكية. واتخذت ألوان القلق الأشكال العادية لمحاولات فرض الرقابة والقمع وما إلى ذلك.

إننى أساسًا ضد الرقابة، وأظن أن الجهود الحالية لصناعة السينما المتحركة لتصنيف

الأفلام ربما تكون حلا جيدًا وليس ثمة شك فى أن الأمر إذا كان بمثابة خيار بين ذلك وما يبدو من خطر قيام رقابة فيدرالية أو رقابة ولاينية ، فإننى فى هذه الحالة سأحاول أن ألتزم بقانون الإنتاج .

ولكن الشيء الذى أدهشنى بصفة خاصة بعد الناحية الجنسية فى الأفلام فى غضون السنوات القليلة المنصرمة هو أن الاهتمام قد أثارته إحالة بعض هذه الأفلام إلى المحاكم وقامت السلطات الجمركية بحظر مرور عبر الحدود ، وهكذا فإنه حينما يصل فيلم مثل « إننى مستغرب » أو فيلم « أصغر » فإن هناك موجة عارمة من حب الاستطلاع تجتاح الجماهير ، وتقبل الملايين على مشاهدة مثل هذه الأفلام ، ولكن هذه الملايين لا تلبث بعد مشاهدتها أن تشعر بأنها لا تثير أى إعجاب أو دهشة . ومن ثم فإنه حينما عرض فيلم « إننى مستغرب » و « الأزرق » فى السنة التالية ، فإنهما لم يحققا ربحًا على الإطلاق ، واضطر الموزعون إلى إعادتهما إلى الشركات التى أنتجتهما فى أوروبا .

والشيء نفسه ينطبق على كثير من الأفلام التى تدعى بأفلام « استغلال الجنس » ، والتى تنتج فى أمريكا . صحيح أن رواد السينما سيذهبون لمشاهدة فيلم لروسى ماير ، وخاصة إذا كان الفيلم قد وضع تحقيقا من جانب رئيس البوليس المحلى أو قاض أو أى سلطة أخرى . ومع ذلك ، فإنه بعد أن يجرى عرض الفيلم بعض الوقت سرعان ما يتناقص عدد النظارة .

إن هناك سوء فهم شديدًا بالنسبة لجميع هذه الأفلام . فهؤلاء الذين ينتجون هذه الأفلام يعرفون أن حجم المشاهدين سيكون محدودًا جدا ، فهم يتبعون قاعدة وهى أنهم إذا أنتجوا فيلمًا بتكاليف حوالى ٢٥ ألف دولار فإنهم يتوقعون ربحًا يقدر بحوالى ١٠٠,٠٠٠ دولار .

على أن الشركات السينمائية الكبرى لا يمكن أن تنتج فيلمًا بمبلغ ١٠٠,٠٠٠ دولار والشيء الممتع حقا هو أنه حينما أخرج روس ماير فيلمين ناجحين للغاية عن الجنس مثل

فيلم « فكس وشيرى » و « هارى وراكيل » استعانت به شركة فوكس للقرن العشرين لإخراج فيلم « وراء وادى العرائس » واكتشف أن الأفلام التى أخرجها بتكاليف تبلغ ٧٥ ألف دولار فأقل للفيلم الواحد فى أستوديوهات شركة جولدوين ماير ، فإنها لا يمكن إخراجها فى أستوديوهات شركة فوكس للقرن العشرين بحد أدنى من التكاليف يبلغ ١,٢٠٠,٠٠٠ دولار .

والآن ، إن الطريقة التى تجرى عليها صناعة السينما هى أنه إذا أنتجت فيلمًا بتكاليف قدرها ١,٢٠٠,٠٠٠ دولار ، فإنه لابد لك أن تحصل على ضعفين ونصف هذا المبلغ كإيراد ، وإلا فإن فيلمك يعتبر ساقطًا ، لقد حقق فيلم روس ماير ذلك ، ولكن فى الوقت نفسه كان يجرى فى نفس الأستوديو إخراج فيلم « ميرا بريكنزيدج » وبلغت تكاليفه ٤,٥٠٠,٠٠٠ دولار ، ولكن أصحاب الفيلم لم يحققوا أى ربح ، بل على العكس من ذلك لأنه بعد العام الأول من عرضه ، ظهر أن الخسارة بلغت مليونًا من الدولارات .

وإننى أظن أن هذا تفكير خاطئ . أما وإن جماهير النظارة يسيل لعابهم انتظارًا للفيلم الجنسى الثانى الذى ينتظرونه بعد مشاهدة فيلم « مارى بوبينز » أو فيلم آخر مثل « صوت الموسيقى » فإنهم يفعلون ذلك توقعًا منهم بأن الفيلم الجديد سيكون فى مستوى الفيلم السابق . ومن الأفلام التى صادفت نجاحًا كبيرًا هى أفلام ديزنى ، وهى أفلام ليست بالضرورة أفلامًا رائعة ، ولكن مع ذلك تجد رواد السينما يقبلون عليها بشدة ، وهو ما تتمناه الشركات السينمائية .

هذا وناهيك عن القول بأن النظارة يقبلون على فيلم جنسى مثل « قصة حب » أو أنهم لا يقبلون على فيلم مثل « العرّاب » إن جماهير النظارة لا يقولون إما أفلام على مستوى « صوت الموسيقى » وإلا فلا ، أو فيلم « مارى بوبليز » وإلا فلا ، فأفلام مثل فيلم

« العرّاب » وفيلم « قصة حب » هى أفلام جيدة التكوين والتمثيل وتوجد شخصيات مقنعة فيها . إن جماهير النظارة لديهم فكرة عما يبتغون مشاهدته من أفلام .

وقد أسدى النقاد مساعدة فى ذلك ، ذلك لأن النقاد استطاعوا نقل نوع هذيْن الفيلمين إلى قرائها .

بيرجيس : دعنا نتطلع إلى المستقبل قليلاً . لقد أقيم فى لوس أنجيليس معرض أفلام دولى فى عام ١٩٧١ ، وأتيحت لى الفرصة للتحدث مع مخرجين فى ذلك المعرض ، وكان جوابهم أنهم سعداء لاشتراكهم فى المعرض لاقتناعهم بأن الفيلم سيصبح مع مرور الزمن حدثًا خاصا . ذلك لأن الناس سيعتبرون قضاء سهرة فى دار للسينما كسهرة فى الأوبرا أو مسرح من مسارح الباليه .

والآن ، إذا كان هذا هو الاتجاه فى الواقع ، فإن هناك شيئًا ما يجرى فى الولايات المتحدة ، وهو أنه إذا تأثرت صناعة الصور المتحركة من صناعة التليفزيون فإننى أرى تطورات متنوعة تبدو على الأفق ؟ ما هو الجديد فى صناعة السينما والإخراج ؟

نايت : إننى أحس بعدد من الاتجاهات ولكننى لا أظن أن الفيلم سيصبح الحدث الخاص الذى يمكن مقارنته بأوبريت أو باليه . وأعتقد أن الفيلم شكل من الفن الشعبى ومن ثم يجب أن يبقى كذلك .

على أننى أرى عددًا من الاتجاهات ، منها مثلاً فيلم لا يكون بالضرورة فيلمًا روائيًا وإنما أفلام تجريدية يقوم الفنانون مستقلين بإنتاجها باستخدام تكنولوجيا جديدة ، وهى أفلام أظن أنك ستكون قادرًا على شرائها كما تشترى أسطوانة أو كتابًا وتحتفظ بها فى منزلك وتشاهدها حينما يحلو لك فى غرفة مكتبك تمامًا مثلما تشاهد لوحة اقتنيتها .

وأرى أننا سنشاهد زيادة كبيرة فى هذا الحقل لأننا أقبلنا على استخدام الأشرطة وأجهزة التسجيل المختلفة التى يمكن استخدام بعضها بطريقة أو أخرى بتوصيله بأجهزة التليفزيون .

على أننى أعتقد بأننا سنرى زيادة كبيرة فى مشتريات الأفلام واقتنائها كفن فى المنزل فى المستقبل القريب .

وإلى جانب ذلك أرى أننا سنرى انتشارًا كبيرًا لأنواع مختلفة من الأفلام التى سيتم إنتاجها . ذلك لأن الذى سيواجهنا فى المستقبل القريب ليس زيادة فى عدد القنوات التى يستطيع جهاز التليفزيون استيعابها بواسطة الكابلات المحورية ، ولكن المختصين واثقون من أنه بعد عامين أو ثلاثة أعوام سيكون هناك قمر صناعى يدور حول كوكبنا ويستطيع أن يبث زهاء ٣٠٠ برنامج مختلف إلى الأرض . ومن ثم ستشتد الحاجة إلى مواد برامجه إلى حد كبير ، وكنا إلى وقت غير بعيد نتحدث عن محاولات الشباب لصنع الأفلام . إنهم سينتجون الآن أفلامًا لهذا المصدر الإعلامى الموسع بعد أن أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من انفجار فى عالم المواصلات .

وأخيرًا ، فإننى أعتقد أننا فى هذا البلد سنرى زيادة كبيرة فيما أعتبره صناعة الفيلم الإقليمية . إننا نميل إلى نسيان أن الولايات المتحدة ليست أرضًا شاسعة متجانسة وأن مساحة أرضها تساوى مساحة أوروبا تقريبًا . وهكذا ، فإنه حينما تكون هناك أفلام إيطالية مميزة وأفلام فرنسية مميزة وأفلام إيطالية مميزة وأفلام اسكندناوية مميزة فإننى أعتقد أننا سنرى فى المستقبل غير البعيد أفلاماً مميزة لكاليفورنيا الجنوبية وأفلامًا مميزة للجنوب الشرقى وأفلامًا للشمال الغربى وأفلامًا للشمال الشرقى وأفلامًا لأواسط أمريكا وهكذا .

إن ما يحدث الآن هو أن المدارس السينمائية تخرج شبابًا مدربين لإخراج الأفلام ، ثم يعود كل واحد منهم إلى مسقط رأسه فى بولدير أو كولورادو أو إليشيمبنج أو ميتشيجان ويبدأ فى إخراج الأفلام هناك .. وقد تكون هذه الأفلام فى أول الأمر أفلام رحلات ، وقد شاهدت فى مناسبات عديدة طلبة سابقين يخرجون أفلاماً لمكتب السفريات الخاص بالولاية . ثم يحاولون بعد ذلك إخراج فيلم عن مجتمعهم ويكون

عادة فيلمًا روائيًا يعالج مشكلة مقصورة على ذلك الجزء من بلدهم . وأظن أننا سنشاهد توسعًا كبيرًا فى هذا النوع من الأفلام .

ولقد أحطت بذلك حينما كنت فى هاواى حيث أقيم هناك أول مهرجان للأفلام فى هذه الجزر وأوفد المسئولون حوالى ٢٠ من رجالهم إلى حديقة الحيوان فى هاواى مزودين بموضوع واحد لتصوير شيء فى الحديقة ، وعادوا بعشرين فيلمًا مختلفًا بعضها عن بعض ، ولكنها تختلف عن أى شيء يمكن أن يحدث لو أننا أوفدنا بعض طلابنا إلى حديقة لوس أنجيليس ، وما الذى سيحدث لو أوفدت جامعة نيويورك طلابها إلى تصوير فيلم فى حدائق الحيوانات فى برونكس ؟

إننى أرى أن هذا شئ آخر بالغ الأهمية وهو أننا نبتعد شيئًا فشيئًا عن الإنتاج المتجانس الذى يشبه الآلة والذى أشرت إليه فى بداية هذا الحديث .

رقم الإيداع	١٩٨١/٣٠٩٥
الترقيم الدولى	٩٧٧-٧٣٤٦ ٩١ ٣ ISBN

١/٨٠/٢٥٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

هذا الكتاب

إن السينما الأمريكية تتجاوز حدود الأفلام الترويحية .. وتهتم بالأفلام التعليمية والعمل الطليعي الرائد والأفلام الثقافية والإخبارية .

ومعرفة تاريخ هذه الصناعة وهذا الفن .. من المؤكد أنه سيفيد المشتغلين بهذه الصناعة في بلادنا .

٢٠٠ ق
دار المعارف